FHN
AC
2- 1957

revista CUBANA



INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA
MINISTERIO DE EDUCACION
LA HABANA CUBA

revista
CUBANA

Director de Honor

JOSE M. CHACON Y CALVO

Co-Directores:

FELIX LIZASO Y SALVADOR BUENO

Consejo de Redacción: El Director General y la Junta de Asesores del I.N.C., Guillermo de Zéndegui, Juan José Sicre, Gastón Baquero, Rafael Suárez Solís, Mario Sánchez Roig, Francisco Ichaso, Mario Carreño, Francisco Pérez de la Riva, Arturo Alfonso Roselló, Manuel Millares Vázquez, Lydia Cabrera, René Herrera Fritot, Aurelio de la Vega.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA
MINISTERIO DE EDUCACION
LA HABANA CUBA

REVISTA CUBANA

SUMARIO

ROGER CAILLOIS, "*Juegos de Azar*". ● MANUEL PEDRO GONZALEZ, "*Razón y Sinrazón del Premio Nobel*". ● MANUEL BALLESTEROS, "*Participación de España en la Independencia de Estados Unidos*". ● GUILLERMO DE TORRE, "*Perspectivas y Encrucijadas de la Novela Contemporánea*" ● EDUARDO AVILES RAMIREZ, "*El Recuerdo de un Monstruo Sagrado*". ● ALVAR GONZALEZ PALACIOS, "*Secreto Asedio*". ● MARUJA RODRIGUEZ LOPEZ, "*Esquema para un Estudio de Ponce*". ● CARLOS E. SANCHEZ, "*Madre, marido e hijo e hija de difunta mujer*". ● ANGEL LAZARO, "*Acotaciones a Ortega*". ● GUILLERMO DE ZENDEGUI, "*Lo que Significa el Museo Nacional y Cómo Aprovecharlo*". ● RAFAEL SUAREZ SOLIS, "*Angelín*". ● RESEÑAS DE LIBROS

VOL. XXXI-3-4

JULIO - DICIEMBRE 1957

JUEGOS DE AZAR

Reprensibles o no, los juegos de azar son juegos humanos por excelencia. Los animales conocen los juegos de competición, de simulacro y de vértigo. Pero los animales, demasiado sumidos en lo inmediato y sometidos a sus impulsos, serían incapaces de imaginar una fuerza abstracta e insensible a cuyo veredicto quedarían sometidos por juego y sin poder reaccionar contra él. Esperar pasiva y deliberadamente la decisión de una fatalidad, arriesgar en ella un bien para multiplicarlo proporcionalmente a las posibilidades de perderlo, constituye una actitud que requiere una posibilidad de previsión, de representación y de especulación que sólo el hombre parece capaz de poseer. Es posible que los juegos de azar no tengan para el niño la importancia que asumen para el adulto, en la medida en que aquél sigue estando próximo al animal. Para el niño el juego es acción. Además, privado de independencia económica y sin dinero propio, no halla en los juegos de azar aquello que les da su atractivo principal; esos juegos no provocarán en él un estremecimiento. Sin duda, como lo señalaba más arriba, las bolitas constituyen una moneda. Sin embargo, para ganarlas, el niño cuenta más con su destreza que con su suerte.

En una civilización de tipo industrial, fundada en el valor del trabajo, el instinto del juego es muy poderoso por cuanto propone el medio absolutamente contrario de ganar dinero, o según la fórmula de Th. Ribot, "la fascinación de adquirir (dinero) de una sola vez, sin trabajo, en un instante". De ahí la seducción permanente de las loterías, los casinos, las apuestas sobre las carreras de caballos o los partidos de fútbol. A la paciencia y al esfuerzo que reportan poco, si bien de manera segura, el juego opone el espejismo de una fortuna instantánea, la súbita

posibilidad del ocio, la riqueza y el lujo. Para la multitud que trabaja afanosamente sin acrecentar gran cosa un bienestar muy relativo, la suerte, el premio gordo, se presenta como la única manera de salir alguna vez de una condición humillada o miserable. El juego escarnece el trabajo y compite con él en atracción, a un punto tal que, por lo menos en ciertos casos, su importancia puede determinar el estilo de vida de una sociedad entera.

Si estas consideraciones llevan a veces a atribuir una función económica o social a los juegos de azar, no prueban sin embargo su fecundidad cultural. Se los acusa de favorecer la pereza, el fatalismo y la superstición. Se admite que han podido contribuir al nacimiento del cálculo de probabilidades, a la topología y a la teoría de los juegos estratégicos, pero no se concibe que sean capaces de proporcionar el modelo de una representación del mundo o de ordenar rudimentariamente una especie de saber enciclopédico embrionario. Sin embargo el fatalismo y el determinismo estricto, en la medida en que niegan el libre albedrío y la responsabilidad, conciben la totalidad del universo como una gigantesca lotería generalizada, obligatoria e incesante, en la que cada premio —inevitable— aporta solamente la posibilidad, quiero decir la necesidad de participar en el sorteo siguiente y así sucesivamente hasta el infinito ([12]). Por lo demás, en las poblaciones relativamente ociosas, o por lo menos donde el trabajo dista mucho de absorber la energía disponible y no determina el conjunto de la existencia cotidiana, es frecuente que los juegos de azar adquieran una inesperada importancia cultural, que influye sobre el arte, la ética, la economía e incluso el saber.

Tienden entonces a reemplazar el trabajo, por poco que el clima se preste y que la preocupación de comer, vestirse y alojarse no obligue como en otras partes al más desvalido a una actividad regular. Una multitud fluctuante, sin necesidades muy exigentes, que vive al día, sometida a la tutela de una administración en

---

12. Tal es lo que surge con clara evidencia de la parábola de Jorge Luis Borges, **La lotería de Babilonia (Ficciones)**

la que no tiene parte alguna, se entrega al juego en vez de plegarse a la disciplina de un trabajo monótono y enfadoso.

Describiré brevemente dos ejemplos de esta singular prosperidad de los juegos de azar cuando se convierten en hábito, regla y segunda naturaleza. Estos juegos influyen en el estilo de vida de toda una población, pues nadie resiste al contagio. Por un efecto de contragolpe, los mismos que introdujeron los juegos de azar como diversión, terminan por ser víctimas de su expansión epidémica, que ha de cambiar hasta su carácter y sus costumbres.

Comenzaré citando un caso donde la cultura en cuestión sigue impregnada por sus antiguos valores. Al sur de Camerón y al norte del Gabón existe un juego de dados muy popular. Los dados son tallados a cuchillo, aprovechando la fibra excepcionalmente dura, consistente como un hueso, de un árbol que proporciona una aceite aún más apreciado que el de palma (**Baillonella Toxisperma Pierre**, sin. **Mimusops Djave**). Estos dados sólo tienen dos caras. En una de ellas figura un símbolo cuya fuerza ha de vencer a los emblemas rivales. Estos blasones son numerosos y variados, y constituyen una especie de enciclopedia por la imagen. Unos representan personajes, ya sea en actitudes hieráticas, en pleno drama o entregados a las múltiples labores de la vida cotidiana: un niño enseña a hablar a un papagayo, una mujer atrapa un ave para preparar la cena, un hombre es arrebatado por un tifón, otro carga su fusil, tres mujeres aran la tierra, etc. En otros dados se han tallado ideogramas que representan diversas plantas, los órganos genitales femeninos, el cielo nocturno con la luna y las estrellas. Los animales —mamíferos pájaros, reptiles, peces e insectos— aparecen abundantemente representados . Una última serie alude a los objetos codiciados por el jugador: hachas, fusiles, espejos, tambores, relojes o máscaras de danza.

Estos dados blasonados constituyen también amuletos cuyo poder ayuda a su propietario a cumplir sus deseos más sencillos. Por lo regular este último no los guarda en su casa sino que los mete en un saquito que cuelga de un árbol de la selva. Llegado el caso sirven para trasmitir mensajes y expresar un lenguaje

convenido. En cuanto al juego, es de los más sencillos. Su principio es análogo al de cara o cruz. Cada jugador arriesga la misma parada, y la suerte docide por intermedio de siete trozos de calabaza que se echan al mismo tiempo que los dados. Si los trozos de calabaza caen del lado "cruz" en menor cantidad que del lado "cara", ganan los jugadores cuyos dados también han caído del lado "cruz" (y a la inversa). Este juego llegó a despertar tal pasión que las autoridades se vieron precisadas a prohibirlo. Acarreaba los más graves desórdenes: los maridos jugaban a sus mujeres, los jefes arriesgaban su derecho al mando, las riñas eran frecuentes, y hasta hubo guerras de clanes como consecuencia de partidas disputadas con demasiado entusiasmo. ([13])

Se trata de un juego rudimentario, sin combinaciones ni multiplicación de ganancias. Pero es fácil advertir la importancia de sus repercusiones sobre la cultura y la vida colectiva allí donde se le practica con tanta asiduidad. Guardando la debida proporción, la riqueza simbólica y enciclopédica de los emblemas es comparable a la de los capiteles románicos. Por lo menos cumple una función análoga. Además, de la necesidad de tallar diferentemente cada cara de los dados ha nacido un arte del relieve que puede considerarse como la principal expresión plástica de estas tribus. Tampoco carece de importancia que se atribuya a estos dados una virtud mágica que los vincula estrechamente con las creencias y las preocupaciones de sus poseedores. Conviene insistir sobre todo en las calamidades provocadas por la pasión del juego, y que en algunos casos parecen haber alcanzado proporciones catastróficas.

Estos caracteres no son meramente episódicos; se les vuelve a encontrar en otros juegos de azar mucho más complejos, los

13. Simone Delaroziére et Gertrude Luc. "Une Forme peu connue de l'Expression artistique africaine: l'Abbia". **Etudes camerounaises**. No. 49-50, septiembre-diciembre. 1955. p. 3-52. Una cosa parecida ocurre en el Sudán, en la región S'onrai, donde los "cauris", conchillas pequeñas, sirven a la vez de dados y de moneda. Cada jugador echa cuatro dados, y si caen sobre el mismo lado, recoge 2.500. Los naturales arriesgan la fortuna, las tierras y las esposas. Cf. A. Prost. "Jeux et Jouets". **Le Monde Noir** (No. 8-9 de **Présence africaine**), p. 245.

cuales, practicados en sociedades mixtas, ejercen una atracción análoga y acarrean consecuencias igualmente temibles.

Un notable ejemplo lo proporciona el éxito de la "charada china" (**Rifa chiffá**) en Cuba. Esta lotería, "cáncer incurable de la economía popular", según expresión de Lydia Cabrera, se juega por medio de la imagen de un chino dividida en 36 sectores, a los cuales se asigna igual número de símbolos, seres humanos, animales o alegorías diversas: caballo, mariposa, marinero, monja, tortuga, caracol, muerto, vapor, piedra fina (que se puede interpretar como mujer bonita), camarón (que es también el sexo masculino), chivo (que vale también por un negocio turbio y por el órgano sexual femenino), mono, araña, pipa, etc. ([14]) El banquero dispone de una serie correspondiente de viñetas de cartón o madera. Procede a sacar o a hacer sacar una de ellas al azar, la envuelve con un trapo y la expone así a las miradas de los jugadores. Esta operación se llama "colgar el bicho". Procede luego a la venta de billetes, cada uno de los cuales contiene los carácteres chinos que designan a ésta o a aquella figurilla. Entre tanto sus agentes recorren las calles y reciben las apuestas. A una hora indicada se descubre el emblema oculto, y los ganadores reciben el valor de su apuesta multiplicado por treinta. El banquero concede el diez por ciento de los beneficios a sus agentes.

Como se ve, este juego se presenta como una variante más pintoresca de la ruleta. Pero mientras en esta última son posibles todas las combinaciones entre los diferentes números, los símbolos de la Rifa Chiffá están vinculados por misteriosas afinidades. En efecto, cada uno de ellos posee o no diversos "compañeros y peones". Así, el caballo tiene por compañera a la piedra fina y por peón al pavorreal, el pez grande tiene al elefante por compañero y al mono por peón, la pipa tiene al toro por compañero y a la araña por peón. La mariposa no tiene compañero, pero tiene por peón a la tortuga. En cambio el camarón tiene al ciervo por compañero, pero no tiene peón. El venado tiene

14. Se vuelven a encontrar los mismos símbolos en un juego de cartas utilizado en México para jugar por dinero, y cuyo principio recuerda el de la lotería de cartones.

tres compañeros, el camarón, el chivo y la araña, pero no tiene peón, etc. Naturalmente lo más indicado consiste en jugar al mismo tiempo al símbolo y a su compañero y peón correspondientes.

Además de lo dicho, los 36 emblemas de la lotería se agrupan en 7 series (cuadrillas) desiguales: los comerciantes, los guapos, los borrachos, los curas, los limosneros, los caballeros y las mujeres. También los principios que han presidido la distribución parecen de lo más oscuros: por ejemplo, la serie de los curas se compone del pez grande, la tortuga, la pipa, la anguila, el gallo, la monja y el gato; la de los borrachos incluye al muerto, el caracol, el pavorreal y el pez chico. El universo del juego está regido por tan extraña clasificación. Al principio de cada partida, después de haber "colgado el bicho", el banquero enuncia una adivinanza o charada que tiene por objeto orientar (o extraviar) a los participantes. Se trata de una frase de sentido equívoco, del tipo de la siguiente: "Un hombre caballero, camina muy despacio, que no está tonto, sino borracho, y en unión de su compañero gana mucho dinero". ([15]) El jugador conjetura que debe jugar a la cuadrilla de los borrachos o a la de los caballeros. También puede apostar al animal que domina a una o a otra pero sin duda existe otra palabra, a la que se alude de manera más vaga, y que da la clave de la charada.

Otra vez el banquero dice: "Yo le digo a Ud. para favorecerla: Elefante mata cochino. Tigre lo propone. El venado lo saca a vender y el venado carga el bulto." Un jugador veterano explica que basta con reflexionar: "Sapo es brujo. Venado es el mandadero (ayudante) del brujo. El ayudante del brujo carga con el bulto de la brujería que un enemigo le ha hecho al otro —el Tigre al Elefante—. El venado sale con el bulto; va a depositarlo donde el brujo lo manda. ¿No está muy claro? ¡Qué linda tirada! Y al venado,al 31 lo cogen, **porque el venado sale corriendo.**".

---

15. Rafael Roche. **La Policía y sus misterios en Cuba**, La Habana. 1914. p. 287-293.

J U E G O S D E A Z A R

Un conocimiento global de las creencias de los negros cubanos permite interpretar correctamente las charadas. El banquero anuncia: "Un pájaro pica y se va". Nada más transparente: los muertos vuelan; el alma de un muerto es comparable a un pájaro porque puede introducirse donde quiere en forma de lechuza; hay almas en pena, hambrientas y rencorosas. "Pica y se va": es decir, causa la muerte súbita de alguien desprevenido. Por lo tanto conviene jugar al 8, el muerto.

El "perro que todo lo muerde" es la lengua que ataca y calumnia; la "luz que todo lo alumbra" es el 11, el gallo que canta a la salida del sol; el "rey que todo lo puede" es el 2, la mariposa que a la vez es el dinero; el "payaso que a solas se pinta" es el 8, el muerto a quien se envuelve en una sábana blanca. Pero en este caso la explicación no es válida para los profanos. En realidad se trata del iniciado (**ñampe o ñáñigo muerto**) a quien el sacerdote, en una ceremonia secreta, dibuja signos rituales con yeso blanco en el rostro, manos, pecho, brazos y piernas([16]).

Una complicada clave de los sueños ayuda también a adivinar el número favorable. Sus combinaciones son infinitas. Los datos de la experiencia están repartidos entre las cifras fatídicas; estas últimas llegan hasta 100 y figuran en un libro guardado en la banca de la charada, que se puede consultar por teléfono. Este repertorio de las correspondencias ortodoxas da nacimiento a un lenguaje simbólico "muy útil para comprender todos los misterios de la vida". En todo caso, suele ocurrir que la imagen acaba por reemplazar a la cifra. En casa del tío de su mujer, Alejo Carpentier observa a un negrito ocupado en hacer una suma: $2+9+4+8+3+5=31$. En vez de enunciar los números, el negrito dice: "Mariposa, más elefante, más gato, más muerto, más marinero, más monja, igual venado". Del mismo modo, para indicar que 12 dividido por 2 da 6, dice: "Ramera dividida por mariposa da tortuga". Los signos y concordancias del juego se proyectan sobre la totalidad del saber.

---

16. De una comunicación de Lydia Cabrera. (Del libro próximo a publicarse "Paleros y Santeros").

La charada china está muy difundida, aunque la prohibe el artículo 355 del Código Penal de Cuba. Desde 1879 surgen numerosas protestas contra sus nefastas consecuencias. Los obreros, sobre todo, arriesgan el poco dinero que tienen y, como dice un autor, pierden hasta el pan para sus familias. Por fuerza no pueden jugar grandes cantidades, pero en cambio juegan todo el tiempo, pues "se cuelga el bicho" cuatro y seis veces por día. Se trata de un juego en que el fraude es relativamente fácil: como el banquero conoce la lista de las apuestas, nadie le impide, si posee cierta habilidad, cambiar en el momento de mostrarlo el símbolo que ha sido objeto del mayor número de jugadas por cualquier otro menos favorecido([17])

En todo caso, honestos o deshonestos, es voz común que los banqueros se enriquecen rápidamente. Se dice que en el siglo pasado ganaban hasta 40.000 pesos diarios; uno de ellos volvió a su país con un capital de 200.000 pesos oro. Se estima que hoy en día existen en La Haban cinco grandes organizaciones de Charada, y más de doce de menor importancia. Se juegan en ellas más de 100.000 dólares **diarios** ([18]).

Este caso no es único. Los hay más notables y completos, como el del **Jogo de Bicho** brasileño ([19]). Lo esencial es que tenemos pruebas suficientes de que a veces los juegos de azar poseen una importancia cultural cuyo monopolio suele corresponder por lo general a los juegos de competición. Conviene por lo demás advertir que incluso en las sociedades donde el mérito parece reinar sin menoscabo alguno, las seducciones de la suerte se hacen sentir igualmente. Sospechosas, conservan sin embargo un papel importante, por cierto más espectacular que decisivo.

---

17. Rafael Roche, **op. cit.**, p. 293.

18. Datos extraídos de una comunicación de Alejo Carpentier y de documentos proporcionados por el mismo.

19. He descrito este juego, y analizado sus repercusiones económicas, en mi estudio titulado, "Economie quotidienne et Jeux de Hassard en Amérique ibérique". **Quatre Essais de Sociologie contemporaine**, Paris, 1951, p. 27-46.

J U E G O S D E A Z A R

Al nivel de los juegos, por lo menos, la suerte se equipara con la competición, suele combinarse con ella, y determina manifestaciones de enorme envergadura; equilibra la Vuelta de Francia con la Lotería Nacional, construye casinos como el deporte construye estadios, crea asociaciones y clubes, fracmasonerías de iniciados y devotos, mantiene una prensa especializada y mueve a hacer inversiones no menos importantes que las consagradas al deporte.

Lo que es más, surge una extraña simetría: mientras el deporte suele recibir subvenciones gubernamentales, los juegos de azar, en la medida en que son fiscalizados por el Estado, contribuyen a alimentar su tesorería. A veces llegan hasta a procurarle sus ingresos principales. Así, reprobada, humillada y condenada, la suerte, afrenta permanente del trabajo, del mérito y del esfuerzo, conserva su derecho de ciudad en las sociedades más racionales y administrativas, las más alejadas de los prestigios conjugados del simulacro y del vértigo. La razón no es difícil de descubrir. El vértigo y el simulacro son absolutamentes rebeldes, por naturaleza, a toda especie de código, de medida y de organización. En cambio el **alea**, como el **agón**, reclaman el cálculo y la regla. Es preciso, sin embargo, que estén en un pie de igualdad. Su solidaridad esencial no impide su competencia. Los principios que representan son demasiado opuestos como para no tender a excluirse mutuamente. El trabajo es a todas luces incompatible con la espera pasiva de la suerte, así como el injusto favor de la fortuna con las legítimas reivindicaciones del esfuerzo y el mérito. El abandono del simulacro y del vértigo, de la máscara y del éxtasis, significa la salida de un universo visceral y encantatorio, y el ingreso al mundo frío y racional de la justicia distributiva. El ideal de las sociedades que han entrado en esta nueva fase, queda así definido por la igualdad de los ciudadanos, que si no constituye una igualdad efectiva, absoluta y universal, es por lo menos la igualdad jurídica de todos ante la ley y, en lo posible, la igualdad aproximada de las posibilidades iniciales de toda carrera.

CONCLUSIONES

Los ejemplos antes citados bastan para mostrar, por una parte, la profunda huella que los juegos de azar pueden imprimir en una cultura, y, por otra parte, su irreductible tenacidad en aquellas sociedades que más hostiles se muestran a ellos. Sin duda no faltan quienes dudan de que se trate de juegos propiamente dichos, y sostienen que se incurre en un abuso de lenguaje. Objetan que los pretendidos **juegos** de azar no tienen nada que ver con las diversiones anodinas en las cuales la situación de los jugadores sigue siendo la misma que antes de la partida. Estos teorizadores no conceden a los juegos por dinero el carácter de gratitud que, según ellos, forma parte de la esencia del juego. Se niegan a considerar como distracción algo que arruina o enriquece. No hay duda de que lo propio del juego es su improductividad, el hecho de no crear ni riqueza como el trabajo, ni obras como el arte. Pero tampoco los juegos de azar crean nada: se limitan a desplazar la riqueza de los jugadores, en la medida en que éstos aceptan libremente la eventualidad de esa transferencia. Todos los rasgos que puedan definir legítimamente los juegos se aplican tanto a los de azar como a los restantes.

En efecto, si como lo he propuesto se admite que el juego es una actividad:

1.—**Libre**: el jugador no puede ser obligado a jugar sin que el juego pierda inmediatamente su carácter de diversión atractiva y alegre;

2.—**separada**: circunscrita en límites de espacio y de tiempo precisos y predeterminados;

3.—**incierta**: su desarrollo no puede ser determinado, ni connocido previamente su resultado; queda librado a la iniciativa del jugador un cierto margen dentro de la necesidad de inventar;

4.—**improductiva**: no crea bienes ni riqueza, así como ningún elemento nuevo de cualquier especie; salvo el desplazamiento de la propiedad en el seno del círculo de jugadores, culmina en una situación idéntica a la del comienzo de la partida;

5.—**reglamentada:** sometida a convenciones que suspenden las leyes ordinarias e instauran momentáneamente una nueva legislación, única que cuenta;

6.—**ficticia:** acompañada de una conciencia específica de "realidad segunda" o de franca irrealidad con relación a la vida corriente;

Es preciso, al menos esta vez, dar la razón al lenguaje en contra de los eruditos. Los juegos de azar pertenecen plenamente al dominio de los juegos. No cabe duda de que si se los compara con los juegos de competición dan la impresión de ser exactamente lo contrario de estos últimos. Pero tal precisión en la oposición demuestra justamente una solidaridad, una identidad de naturaleza. El **agón** es deseo de victoria, con el esfuerzo consiguiente, y el **alea** es entrega al destino. Se trata de dos maneras simétricas de pretender el triunfo: una lo espera todo de sí, en condiciones de perfecto equilibrio entre los competidores; la otra renuncia a esperar nada de sí, en condiciones que establecen una justicia no menos estricta y matemática. Son juegos de la voluntad, qua apuntan igualmente a poner de manifiesto una excelencia.

Dos procedimientos entran entonces en competencia. En un caso la regla consiste en poner todo en juego para triunfar; en el otro, a reducirse a una pasividad absoluta. En un caso se trata de poner en evidencia una superioridad por completo humana; en el otro, el favor de fuerzas inaccesibles al hombre. Estas actitudes opuestas no impiden por lo demás que los campeones se provean de fetiches, y que los jugadores crean en las martingalas. En el fondo se llaman mutuamente, y no es posible entregarse de lleno a una sin conceder a la otra una especie de contrapartida vergonzosa.

Cabe señalar que, por lo que toca a los juegos de la personalidad, se comprueba una polaridad idéntica. El juego consiste entonces ya sea en representar una segunda personalidad **(mimicry)** a la vez que se mantiene la conciencia de la propia, o bien en perder la personalidad propia **(ilinx)** dejándola ir

a la deriva y saboreando el sentirla dirigida, dominada, poseída por fuerzas ajenas, hasta el momento en que se decide poner fin a la confusión consentida. Así como en los juegos de azar el peligro reside en que no se pueden poner límites a las posturas, en este otro caso reside en no poder limitar el tiempo que ha de durar esa confusión.

Quizá tan sólo ciertas categorías de juegos sean fecundas: las que tiene por motor la competición y el simulacro. Las otras, que se fundan en el azar o en el vértigo, serían tan sólo inexpiables y devastadores. Parece temerario pronunciarse sobre esto. En todo caso, las complicidades, las simetrías, las oposiciones que las articulan entre sí son demasiado precisas y fuertes como para hablar de series incoherentes de comportamientos sin relación recíproca. Hay una naturaleza específica de los juegos, cuyas leyes propias valen para todas sus familias, aunque la variabilidad de estas últimas las haga aparecer en un principio como contradictorias.

En esta esfera relativamente nueva, sería muy peligroso abandonar el privilegio de la investigación sistemática a disciplinas que van de la psicología o la pedagogía hasta las matemáticas. Cualesquiera fuesen los resultados que se obtuvieran, estos últimos se verían privados de su significación y alcance verdaderos. En efecto, no podrían ser leídos dentro de la perspectiva del problema central que plantea el universo indivisible de los juegos, y del cual extraen en primer término el interés que puedan presentar.

Roger Caillois

Roger Caillois, sociólogo francés, ha publicado "El Hombre y el Mito", "El Mito de Sísifo", "Sociología de la Novela", "Fisiología de Leviatan" y otros libros traducidos al español.

RAZON Y SINRAZON DEL PREMIO NOBEL

Ahora que por cuarta vez ha recaído el Premio Nobel de Literatura sobre una figura del mundo hispanoparlante, acaso sea oportuno un breve comentario en torno a la ausencia de un criterio riguroso y justo que parece presidir las decisiones de los jueces de Stockolmo. Esta carencia de una norma o de una pauta intelectual, severa y bien definida, para conceder el Premio, empieza a restarle categoría consagradora al más famoso laurel internacional a que hasta hoy podía aspirar un creador. Porque no obstante la evidente arbitrariedad con que en varias ocasiones se ha otorgado desde el primer instante, y las circunstancias ajenas el mérito literario que intervienen en —y con frecuencia influyen o deciden— la designación del agraciado, el Premio Nobel ha sido por más de medio siglo, el más codiciado y consagrador galardón que un escritor podía ambicionar.

No es la cuantía económica que el Premio representa lo que lo ha prestigiado y hecho tan deseable. Desde este punto de vista la recompensa es insignificante si se la compara con otras mucho menos apetecidas. Ernest Hemingway, por ejemplo, recibió una suma muchas veces más grandes por los derechos de filmación de una de sus novelas —**For Whom the Bell Tolls**— que la que el Premio Nobel le otorgó en 1954 por toda su ejecutoria de narrador. Lo mismo puede afirmarse de otros muchos escritores cuyas obras han sido filmadas. Otro caso semejante es el de Vicente Blasco Ibáñez, cuya traducción al inglés lo convirtió en millonario o poco menos. Y sin embargo, no cabe duda de que

era el Premio Nobel la recompensa que mayor significación tenía para todos ellos.

Para un creador auténtico, el factor económico es siempre de categoría secundaria. No implica esto que lo desdeñe, pues invirtiendo los valores del apotegma evangélico hay que admitir que no sólo de espíritu vive el hombre —ni siquiera los artistas y poetas. Mas es un hecho incontrovertible que los grandes escritores jamás prostituyeron ni subordinaron su genio al propósito de lucro o granjería. Sumisos y hasta obsequiosos con los poderosos sí lo han sido muchos en el sentido de haber servido los intereses económicos y las jerarquías político-sociales y religiosas que en su época y en su ambiente regían; pero aun en tales casos— y la etapa renacentista europea es el ejemplo más probatorio— el escritor o el artista que servía a los grandes señores o a la Iglesia aceptaba de buena fe y como legítimos y válidos el orden de ideas y jerarquías sociales que en sus días predominaba.

Lo que añade prestancia y rango al Premio Nobel y lo hace tan codiciado, es la aureola de areópago mundial del talento que **ab initio** adquirió. Cierto que desde el primer instante, la Academia de Suecia que anualmente lo otorga, prefirió a muchos de los más grandes escritores que en los últimos cien años se han dado, y en cambio ha premiado a no pocos de muy inferior alcurnia; pero entre los elegidos, el número de los geniales es suficiente para acreditar y afamar el Premio, y convertirlo por muchos años en espaldarazo consagrador, capaz de impartir la inmortalidad.

Es de lamentar, sin embargo, el hecho de que la Academia sea una corporación tan conservadora, y que en sus laudos anuales intervengan de manera tan decisiva consideraciones ajenas al mérito literario y a los valores espirituales de la obra que intenta premiar. Tales consideraciones y tal proclividad conservadora han predominado en muchas de sus decisiones, empezando por el primer premio que otorgó, año de 1901. Víctimas de las preocupaciones político-sociales y de los prejuicios de los miembros de aquel organismo han sido gran número de escritores y poetas de máxima calidad, muchos de los cuales superan en todos sentidos a la mayoría de los galardoneados hasta el presente.

RAZON Y SIN RAZON DEL PREMIO NOBEL

En siete ocasiones se ha declarado desierto el Premio Nobel, o sea en los años de 1914, 1918, 1935, 1940, 1941, 1942 y 1943, y lo han recibido hasta hoy cincuenta personalidades. (Recúerdese que en 1904 se dividió entre Frederic Mistral y José Echegaray). Pues bien, si exceptuamos a unos cuantos recipiendarios, tales como Romain Rolland (1915), Anatole France (1921), George Bernard Shaw (1925), Henri Bergson (1927), Thomas Mann (1929), Eugene O'Neill (1936), y acaso dos o tres más, el resto de los favorecidos son de muy inferior significación en la cultura occidental que gran número de los preteridos, como luego se verá.

Las razones de índole política que con frecuencia deciden la concesión del Premio de Literatura, son aún más evidentes en el otorgamiento del Premio de la Paz. Sólo la flagrante arbitrariedad de la Academia puede explicar la injusticia de que hasta hoy no se les haya concedido el Premio Nobel de la Paz a ninguno de los dos hombres que con mayor abnegación, perseverancia y honradez han lidiado en pro de la paz internacional durante los últimos seis u ocho años: Jawaharlal Nehru y Krishna Menon. Lo mismo podría decirse de otros Premios; pero en este comentario deseo limitarme al Premio de Literatura.

¿Cómo explicar —sino por razones políticas— la anomalía de que entre 1901 y 1930, cuando vivían todavía algunas de las figuras de mayor tamaño que los Estados Unidos han dado, tales como Mark Twain, Henry James, Theodore Dreiser, George Santayana, Edith Wharton, y algunos poetas notables, no recayera el Premio en aquel país? En cambio, a partir de 1930, cuando ya los Estados Unidos se habían convertido en la primera potencia económica, industrial y militar del mundo, se le otorgó con mayor frecuencia que a ninguna otra nación: cinco veces en veinticinco años, no obstante el hecho evidente de que algunos de los recipiendarios carecen del calibre alcanzado por los postergados.

Más evidentemente **político** fue el laudo de 1953, que concedió el Premio de Literatura a un político profesional de toda la vida, de mentalidad imperialista y conservadora, jefe del partido **Tory** inglés,cuya ideología más pertenece al siglo pasado que al presente: Winston Churchill. ¿Cómo reconciliar este Premio de

Literatura conferido a un político imperialista estilo siglo XIX con los postulados del testamento de Alfred Nobel, según los cuales el Premio de Literatura debía otorgarse a aquellos escritores cuya obra de creación, además del alto mérito literario, contuviera ideales o valores espirituales capaces de inspirar y estimular, no sólo al lector sino a otros intelectuales? Y cuenta que en 1953 vivían todavía algunos novelistas, poetas y ensayistas de estatura universal, cuya ejecutoria literaria respondía exactamente a los preceptos o virtudes que Alfred Nobel demandaba, y a los cuales nunca laureó la Academia.

Para que el lector vea la sinrazón o prejuicio con que con frecuencia se otorga el Premio Nobel de Literatura, conviene hacer un poco de historia. Como ya se indicó, este Premio se otorgó por primera vez en 1901, y el recipiendario fue un poeta francés de segundo rango: Sully Prudhomme. Pues bien, en esta época vivían todavía algunos de los más excelsos creadores que la humanidad ha producido. Ninguno de los que voy a nombrar mereció jamás los sufragios de los señores académicos de Stockolmo. Mencionaré sólo algunos de los más destacados, señalando en paréntesis la fecha respectiva de su muerte.

El primero en desaparecer fue Emile Zola (1902), Zola no sólo fue un extraordinario novelista cuya influencia se extendió a dos continentes, sino un gran valor humano, un altísimo valor espiritual, no superado por nadie en Francia ni en Europa durante muchos años. Su heroica y noble actitud durante el vergonzoso "affaire" Dreyfus lo convirtió en una especie de símbolo— y hasta de héroe— internacional. Mas tengo para mí que su magnífico reto a las fuerzas de la reacción y su valiente denuncia de la conjuración de estas mismas fuerzas contra la libertad y la democracia francesas, no fueron vistos con simpatía en el seno de la Academia de Suecia.

León Tolstoi (1910) era, **nemine discrepante**, creo, el novelista más prócer y de mayor talla que en el mundo existía en la primera década del siglo. Era también el creador cuya obra, más que la de ningún otro, por el auténtico espíritu cristiano que la permea, correspondía exactamente a los expresos designios del

fundador de los Premios. Centenares de millones de lectores y centenares de intelectuales en muchas lenguas e inumerables países habían leído —y seguirán leyendo— con admiración y provecho espiritual al portentoso narrador ruso. Sin embargo, por razones que los señores académicos nunca han divulgado, este gigante quedó proscripto del Premio Nobel.

Tres veces por lo menos ha concedido la Academia el Premio a sendos escritores noruegos; pero el más recio de todos, y el único creador de aquel país que ha ejercido hondísima influencia en todo el mundo occidental, jamás fue agraciado con este laurel. Entre 1880 y 1910, más o menos, apenas surgió un dramaturgo en Europa o las dos Américas que directa o indirectamente no fuera influído por el genial autor de **Peer Gynt**. Henrik Ibsen (1906) renovó el teatro occidental y hasta influyó en las costumbres y en la vida social de gran número de países. Pero su genio rebelde frente a la hipocresía, a los convencionalismos e injusticias de lo que en inglés llaman "era victoriana", lo condenó al gremio de los desterrados del cenáculo de Nobel.

No creo que ninguna persona enterada e imparcial ponga en tela de juicio la calidad genial de Benito Pérez Galdós (1920). Hacia los comienzos del siglo, el único novelista vivo que acaso lo aventajará era Tolstoi. Pues bien, la Academia, que en 1904 le reconoció beligerancia y le concedió la mitad del Premio al palabrero y mediocre José Echegaray, y, a tantos otros discutibles valores después, a Galdós lo proscribió de la lista. Galdós era un espíritu tan profundamente cristiano como anticlerical, y nadie en medio siglo de vida española ejerció tan benéfica influencia en aquel desdichado país. Mas como en los casos de Ibsen y de Zola, lo que en él hay de más valioso e imperecedero— y lo que Alfred Nobel se proponía premiar— fue precisamente lo que lo condenó al ostracismo del cónclave de Stockolmo.

Por idénticas razones —y por inconfesables prejuicios político-sociales— se le negó el Premio a Máximo Gorki (1936), quien, después de Thomas Mann era, acaso, el novelista más vigoroso y más leído que en el mundo occidental había entre 1910 y 1936. Igual desdén merecieron de los señores arcontes

de la Academia sueca Joseph Conrad (1924); Thomas Hardy (1928); David H. Lawrence (1930); Gabriel D'Annunzio (1938); Benedetto Crocce (1952); Georges Brandes (1927); y H.G. Wells (1946). Pocos espíritus más nobles y batalladores han surgido en el presente siglo que Herbert G. Wells y a muy escasos debe tanto la cultura y la causa de la libertad, la democracia y la dignidad humana como a este paladín del ideal. Pero Wells era un iconoclasta que arremetía sin amilanarse contra las fuerzas que representaban el privilegio, el oscurantismo y la expoliación de los humildes, es decir, contra los que Ibsen sarcásticamente llamó Pilares de la Sociedad. No podía, por consiguiente, franqueársele la entrada al reino de los favorecidos de la Academia.

Los casos de Romain Rolland (1944), de Anatole France (1924) y de André Gide (1951), laureados respectivamente en 1915, 1921 y 1947, merecen comentario aparte. Nadie creo que discutirá la justicia del fallo en el caso de los dos primeros; en el que favoreció a Gide en detrimento de varios otros creadores de mucho mayor calibre espiritual y aún intelectual —exceptuada la cuestión de estilo— estimo que intervinieron motivaciones que nada tienen que ver con el mérito de su obra. Los libros de mayor envergadura de Gide estaban todos publicados ya cuando hizo su famoso viaje a Rusia, y a su regreso entonó su célebre palinodia contra el comunismo. Y sin embargo, no se le concedió la gracia hasta unos veinte años más tarde —sólo cuatro antes de su muerte— cuando los señores académicos estaban bien convencidos de que no reincidiría en veleidades de signo redentor. En cambio cabría preguntar si Romain Rolland habría sido premiado después que abjuró del régimen capitalista, o Anatole France durante sus tres últimos años, cuando empezó a dar señales de infidencia respecto a dicho régimen.

Un detalle en el que creo que no se ha reparado lo suficiente es el que representan las fechas en que el Premio de Literatura se ha declarado desierto: dos veces durante la primera guerra mundial, luego en 1935, cuando el facismo y el nazismo alemán parecían en vías de conquistar el mundo, y por último, cuatro años seguidos durante la segunda guerra, no obstante el hecho de que

Suecia se mantuvo neutral en aquel conflicto. No creo pecar de suspicaz si afirmo que las razones por las cuales se omitió la concesión del Premio entre 1939 y 1944, fueron de carácter exclusivamente político. Durante este cuadrienio los señores académicos se hicieron los suecos y prefirieron esperar a que el pleito se dirimiera y se averiguara quién en definitiva resultaría triunfador.

La relación de grandes figuras ya desaparecidas a quienes la Academia sueca les negó su veredicto, quedaría incompleta si no se añadiera a los ya mentados otros seis nombres de parejo linaje intelectual. Por tratarse de escritores hispanos, he preferido agruparlos en párrafo especial. Los citaré por el orden cronológico de su respectiva desaparición: Rubén Darío (1916), uno de los más grandes poetas del mundo en este siglo; Miguel de Unamuno (1936), filósofo, ensayista, dramaturgo, novelista y poeta; Antonio Machado (1939), sin disputa el más grande poeta que España ha producido desde el siglo XVII, y uno de sus más altos valores humanos; Enrique González Martínez (1952), poeta de alta significación espiritual y filosófica; José Ortega y Gasset (1956), una de las mentes más lúcidas y universales de la filosofía contemporánea, y un gran artista de la palabra; Pío Baroja (1956), a quien Ernest Hemingway proclamó superior a muchos de los novelistas premiados. Si España y la América hispano pesaron tanto en el mundo de la política — y en el de las finanzas— como los Estados Unidos, no cabe duda de que la Academia de Suecia se habría mostrado menos displicente con estos eminentes espíritus. Igualmente próceres son Alfonso Reyes y Rómulo Gallegos, cuyas candidaturas han sido presentadas desde hace años, pero hasta el presente no han traspuesto aún la antesala del cenáculo...lo mismo le ha ocurrido a Aldous Huxley y al más genial novelista ruso de los últimos cuarenta años: Mikhail Sholokhov, aunque ignoro si ha sido apadrinado por alguna corporación académica. De todas maneras no es probable que corra mejor suerte que la que le cupo a su compatriota Tolstoi.

En vista de la norma o canon —o ausencia de ambos— que hasta el presente ha prevalecido en los fallos anuales de la

Academia sueca, cabría preguntar si de haber escrito en este siglo habrían sido premiados Lord Byron, Percy Shelley, Honoré de Balzac, el Víctor Hugo de las tres últimas décadas de su vida, Charles Dickens, Feodor Dostoweski o José Martí.

Para que el lector pueda comparar y juzgar se da a continuación la nómina de los escritores premiados hasta ahora, indicando la patria y la fecha respectiva en que fueron elegidos. Un cotejo sereno y rigurosamente crítico de los dos índices, el de los proscriptos y el de los preferidos, arrojará un saldo poco lisonjero para el tribunal dispensador del Premio Nobel de Literatura. De prolongarse la proclividad caprichosa con que se ha conferido o negado en muchísimos casos, se agotará la escasa virtualidad consagradora que al Premio le resta, y acabará por convertirse —como tantos otros galardones— en una distinción trivial sin otra validez que la estrictamente económica y publicitaria. Desde hace muchas décadas las academias se han convertido en especie de panteones para escritores ilustres de los cuales se proscribe frecuentemente a muchos de los más nobles y vitales espíritus. Confiemos en que la cofradía de Stockolmo no reincida en las discriminaciones arbitrarias. Todavía está a tiempo de rectificar.

Manuel Pedro González.

Manuel Pedro González, profesor de literatura hispano-americana en la Universidad de Los Angeles (California) ha publicado "Fuentes para el estudio de José Martí", "Trayectoria de la novela en México". "Estudios sobre Literaturas Hispanoamericanas" y otros trabajos sobre historia y crítica literarias .

NOMINA DE ESCRITORES PREMIADOS HASTA HOY

1901 — Sully Prudhomme — Francia
1902 — Theodore Mommsen — Alemania
1903 — B. Bjorson — Noruega

RAZON Y SIN RAZON DEL PREMIO NOBEL

1904 — Frederic Mistral — Francia
1904 — José Echegaray — España
1905 — Henryk Sienkiewicz — Polonia
1906 — Giossue Carducci — Italia
1907 — Rudyard Kipling—Inglaterra
1908 — Rudolf Eucken — Alemania
1909 — Selma Iagerlof — Suecia
1910 — Paul Heyse — Alemania
1911 — Maurice Meterlinck — Bélgica
1912 — Gerhart Hauptmann — Alemania
1913 — Rabindranath Tagore — India
1915 — Romain Rolland — Francia
1916 — Verner von Heidenstam — Suecia
1917 — Karl Gjllerup — Dinamarca
1919 — Carl Spitteler — Suiza
1920 — Knut Hamsun — Noruega
1921 — Anatole France — Francia
1922 — Jacinto Benavente — España
1923 — William Butler — Irlanda
1924 — Ladislaw Stanislaw Reymont — Polonia
1925 — George Bernard Shaw — Inglaterra
1926 — Grazia Deledda — Italia
1927 — Henri Bergson — Francia
1928 — Sigrid Undset — Noruega
1929 — Thomas Mann — Alemania
1930 — Sinclair Lewis — EE. UU.
1931 — Erik Axel Karlfeldt — Suecia
1932 — John Galsworthy — Inglaterra
1933 — Ivan Alexeyevich Bunin — Rusia
1934 — Luigi Pirandello — Italia
1936 — Eugene O'Neill — EE. UU.
1937 — Roger Martin du Gard — Francia

1938 — Pearl Buck — EE. UU.
1939 — Frans Emil Silanpaa — Finlandia
1944 — Johannes V. Jensen — Dinamarca
1945 — Gabriela Mistral — Chile
1946 — Hermann Hesse — Suiza
1947 — André Gide — Francia
1948 — T. S. Eliot — Inglaterra
1949 — William Faulkner — EE. UU.
1950 — Bertrand Russell — Inglaterra
1951 — Par Lagerkvist — Suecia
1952 — Francois Mauriac — Francia
1953 — Winston Churchill — Inglaterra
1954 — Ernest Hemingway — EE.UU.
1955 — Halldor Kiijan — Islandia
1956 — Juan Ramón Jiménez — España

PARTICIPACION DE ESPAÑA EN LA INDEPENDENCIA DE ESTADOS UNIDOS

Los historiadores han discutido mucho, y discuten, los problemas de la periodización: ¿cuándo comienzan y cuándo terminan las Edades? ¿Hay, realmente, un comienzo y un fin de cada época, o no hay sino un discurrir histórico sin interrupciones? El planteamiento del problema en relación con la llamada Edad Contemporánea, discute si ésta comienza con la Revolución Francesa o con la caída de Napoleón. No quiero entrar a discutirles a los historiadores que tal opinan, deseo solamente asegurar que cuando la Edad Moderna ha dado ya todo su fruto y se nota —por los que entonces vivían y por los que hoy lo estudiamos— un nuevo ambiente, "una nueva época", es cuando nacen a la vida política e histórica los **Estados Unidos de Norteamérica.**

No hay la menor duda de que es uno de los acontecimientos históricos de más entidad, no sólo por lo que hoy significan los U.S.A. sino por la ruptura que en sí misma supone la independencia del primer grupo de colonias europeas en América, y la fundación de una República como modo de vivir, y convivir político de toda una nación.

Como vamos a ver a continuación, en la gestación de este nacimiento, no existe solamente una acción norteamericana, sino que algunos países europeos, por las razones que también hemos de ver, apoyaron la revuelta de los coloniales anglo-sajones, apoyándoles en su guerra de liberación. Este apoyo fue especialmente sensible por parte de España y de Francia, que entra-

ron en guerra con Inglaterra, enviaron hombres y además dinero y armas.

Si preguntamos a cualquier norteamericano de alguna cultura si sabe algo de esto, seguramente que su contestación será afirmativa, y recordará inmediatamente al Marqués de Lafayette, y hasta nos expondrá, si es un poco más versado o curioso en los temas históricos, que Francia ayudó porque Francia defendía la libertad de los pueblos. No intentemos argumentarle que la Francia de Lafayette era la Francia del Antiguo Régimen, que hizo trizas el movimiento de la Revolución y los seguidores de las banderas tricolores de la LIBERTE, EGALITE, FRATERNITE... De España seguramente no nos dirá nada ¿Por qué? No voy a hacer una larga disquisición historiográfica, que abarque el modo de escribir la Historia durante el siglo XIX, y las tendencias y posturas frente a España, porque el tema excede de mi intento actual. ¿Por qué no sabe nada de esto el norteamericano medio y universitario? Simplemente por una cosa: porque en las historias y manuales no se dice nada sobre el particular. Dejemos a un lado —repito— las razones que ha habido para ello.

Significa esto que la materia de que voy a tratar no es desconocida, ni totalmente inédita, sino simplemente poco divulgada. Existen importantes obras (y de ellas doy una referencia muy rápida porque éste no es un trabajo de erudición) como la de Valentín Urtasum **(Historia Diplomática)**, Francisco Yela Utrilla **(Participación de España en la Independencia de los Estados Unidos de Norteamérica)**, Manuel Conrotte **(España y los Estados Unidos)**, Miguel Gómez del Campillo(Catálogo de los documentos sobre las **Relaciones Diplomáticas con Estados Unidos)**, y una síntesis debida a mi pluma **(Spanien und die Unabhangigkeit der Vereignigten Staaten)**. Los autores norteamericanos también han dedicado su esfuerzo —que queda difundido solamente en los elevados círculos de la investigación histórica— a este tema; Samuel Flagg Bemis **(Pickneys Treaty)** y Arthur Preston Withaker **(Spanish-American Frontier.)** Muchas otras investigaciones esperan su turno para aparecer a la luz pública, como la de los alumnos norteamericanos del Seminario de Estudios Americanistas de la

Universidad de Madrid, Padres Kerwin y Wheeler (O.F.M.) y españoles Enguídanos, Cortés y Solano. Recientemente la bibliografía española ha brindado a este tema la colaboración de Vicente Rodríguez (**Primeros años de la dominación española en la Luisiana**) y Fernando Solano y José Navarro Latorre **¿Conspiración española?**

No se trata pues de un campo intransitado, de un yermo sobre el que queramos levantar un edificio aislado, sino de un predio en el que muchos hemos trabajado. Yo vengo ocupándome de él desde el año 1931, en que redacté mi tesis doctoral sobre **La Misión de Diego de Gardoqui, primer Encargado de Negocios de España ante los Estados Unidos**, sin haberlo abandonado del todo, no sólo como director de las tesis doctorales antes mencionadas, sino también porque el tema inagotable atrae hacia él la atención de los que amamos los secretos de la Historia. En 1940 publiqué mi trabajo **Bastidores** Diplomáticos en la REVISTA DE INDIAS, **Un caballo para Ultramar**, en el CORREO ERUDITO y algunas cosas más.

Tenemos ante nosotros, pues, un tema muy documentado, pero muy poco difundido. Por esta razón vale la pena el que reunamos los datos dispersos y hagamos de todos ellos una síntesis, que nos presente ordenadamente, y en conjunto, la participación de España en el importantísimo hecho histórico del nacimiento de la mayor república del Mundo.

II

Los historiadores de las ideas están todos de acuerdo en que el año 1748 significa un jalón importante. En este año aparece **L'esprit des lois del barón de Montesquieu**. Desde entonces el movimiento de la Ilustración —que había sido exclusivamente Despotismo Ilustrado— entra en una nueva fase, la que desembocaría en la Enciclopedia y el auge del Roussonianismo. Ideología que se nutría de una palabra que era a la vez una idea: LIBERTE. Así, en francés, porque Francia sería el hogar de este movimiento y de su recrudecimiento, hasta el estallido violento

de la Revolución que cortaría la cabeza a Luis XVI. Había pues un aura indeterminada de Libertad, que se buscaba tanto para los individuos, como para las colectividades y las naciones.

Independiente de este fermento ideológico la historia de Europa continuaba su camino tradicional, de rivalidades entre las grandes naciones, bajo la vigilancia atenta de Inglaterra. A la potencia insular no le interesaba el predominio continental de ninguna de las naciones, se llamara Prusia, Rusia, Austria, Francia o España. Le convenía mucho que se cumpliera una política prudente de **equilibrio**, que quitaba peligrosidad a cualquiera de sus enemigos en potencia. Sólo había un "bloque" —como diríamos hoy— que le inquietaba, y que le inquietaba porque además le era hostil: el de la Casa de Borbón. La política de Luis XIV había culminado en la instalación de los Borbones en el trono español, y las dos ramas de la misma familia se hallaban unidas por unos tratados internacionales, que las ataban fuertemente: los **Pactos de Familia**. Estos Pactos, aunque obligaban a las dos naciones —Francia y España—, en realidad a quien ataban era a España, que seguía a remolque la política marcada en París. La guerra de 1763 era una buena prueba de ello.

En vísperas de producirse en América importantes acontecimientos, como la lucha por la Independencia de las colonias inglesas, conviene que veamos el papel de las potencias europeas en el Nuevo Continente. Francia ha liquidado prácticamente su imperio colonial, puesto que ha perdido el Canadá y ha entregado a España la Luisiana como compensación de la pérdida de las Floridas en la guerra de 1763. Francia no había tenido una verdadera escuela de colonizadores y veía con gusto —aunque los **creoles** de la Luisiana no opinaban lo mismo— la desaparición de este peso.

España, por el contrario, era una gran potencia colonial. Y el asentarlo como premisa es muy importante para el entendimiento de nuestro tema. Nunca España había sido territorialmente tan poderosa como en el reinado de Carlos III. Había recibido la Luisiana y el Visitador Gálvez había reorganizado la administración de las llamadas Provincias Internas, al tiempo que

los navegantes y misioneros llegaban hasta la bahía de Nootka. En otras palabras, todo el Medio y Lejano Oeste de los actuales Estados Unidos, era español. Es más, desaparecida Francia en el continente, España era la única vecina colonial de Inglaterra.

Inglaterra: ¿cuál era su posición en América? Era aparentemente más fuerte que nunca. Había vencido en la guerra, y se había apoderado del Canadá. Por primera vez en la Historia todo el pueblo inglés comenzaba a tener una idea global de lo que significaba América. Y la Corona inglesa pretende afirmar su soberanía con una serie de medidas que irritan a los colonos. Esta es la causa, conocida, de la sublevación colonial y sobre este punto no es necesario que insistamos más.

Estos son los elementos que van a entrar en juego cuando los colonos anglo-sajones se sublevan contra su Metrópoli. Lo que era inicialmente un pleito doméstico entre ingleses insulares y ultramarinos, metropolitanos y coloniales, se convertirá en un conflicto internacional de la mayor amplitud. Francia y España toman un partido, y juegan sus cartas. Veamos como se va produciendo el fenómeno.

III

La lucha por la Independencia de los Estados Unidos va a tomar muy pronto el carácter de una rebelión armada. Los colonos ponen en movimiento todas sus energías, con gran habilidad y decisión. La lucha tendrá dos importantes frentes: el militar y el diplomático. El primer frente corrió a cargo de los voluntarios coloniales, bajo la experta dirección de Jorge Washington, y corre parejo con el desarrollo político del movimiento independizante. Recordemos simplemente las fechas principales, para que luego nos sirvan de referencia para nuestro estudio. En 1774 se hace la **Declaración de los Derechos Coloniales**, el 4 de julio de 1776 la solemne declaración de Independencia, en 1777 tiene efecto la victoria de Saratoga, en 1778 la batalla de Montmouth, en 1781 el sitio y conquista de Yorktown. En 1783 Inglaterra tenía que reconocer la Independencia y se fir-

maba la Paz. Inglaterra se apresura a establecer relaciones diplomáticas y su ejemplo es seguido por Francia y España.

Pero este frente militar posiblemente no hubiera sido tan favorable a los americanos sin la colaboración prestada por los que peleaban en el otro, el diplomático. A Europa habían marchados unos hombres hábiles: Benjamín Franklin, Silas Deani y Arthur Lee, que habían impresionado en los salones parisinos con su sencillez y con su aspecto de hombres llanos, que luchaban por la libertad de su patria. La intención de estos delegados —cuya presencia en las cortes europeas fue protestada por los embajadores ingleses era conseguir el apoyo, y reconocimiento si era posible, de las naciones que habían sido adversarias de Inglaterra: Francia, Prusia y España.

Se iba a dar entonces el fenómeno curioso de que el **Antiguo Régimen** francés, que estaba destinado a caer bajo la Revolución, prestaba oídos a unos hombres cuyas ideas estaban inspiradas en la misma fuente que la de los que combatían a la Monarquía francesa. El éxito de los enviados coloniales iba a superar todas las esperanzas, aunque ellos mismos al principio no lo creyeran así, pues quizá se habían hecho excesivas ilusiones.

En un principio las cortes de los Borbones estuvieron dispuestas a tomar en consideración cualquier cosa que pudiera perjudicar a Inglaterra, pero como mantenían relaciones diplomáticas con ella, obraron con cautela, sigilosamente. Cuando, después de pesar los **pros** y los **contras**, Francia y España (ésta arrastrada por los Pactos de Familia) declaran la guerra a Inglaterra, no hubo ya dificultad alguna para los enviados coloniales americanos, que vieron cumplidas casi todas sus peticiones.

Y así estamos ya frente al tema que motiva estas líneas: la ayuda europea a la Independencia de los Estados Unidos, la participación de España en esta ayuda.

IV

Estudiando la ayuda desde un punto de vista histórico, sin dejarnos llevar por sentimentalismos o simpatías, debemos comenzar

confesando que las motivaciones franco-españolas de la ayuda a la lucha por la Independencia no fueron desinteresadas o platónicas. No fueron porque la lucha por la libertad entusiasmara a los ministros de Carlos III o Luis XVI. Especialmente estos últimos estaban ya en las vísperas de acontecimientos trascendentales, que se anunciaban ya en el horizonte interior de la política francesa. No, no fueron afinidades ideológicas, sino razones de Estado, que eran las que, precisamente, habían ido a explotar Franklin y sus compañeros. Era el deseo de debilitar a Inglaterra.

Francia, liquidadas sus posesiones continentales en América, obraba con mayor desembarazo. España no. España tenía importantes colonias, maduras ya socialmente también, como las anglosajonas, para las que la proximidad de una nación independiente habría de ser muy peligrosa. El embajador español en París, Conde de Aranda expresó, en un despacho desde París, de 1776, el dramatismo de lo que España empeñaba al prestar apoyo a la libertad del pueblo norteamericano. Aranda escribía: "España, con sus colonias, va a quedar sola, mano a mano, en aquel continente, con una potencia que ya invoca el sagrado nombre de América, que duplica cada veinticinco años sus habitantes. Para la conservación de sus posesiones, interesa a España el asegurarse por medio de un Tratado solemne..."

Dicho de otro modo: quien más se jugaba en esta lucha contra Inglaterra, era España, y la visión profética de Aranda —nunca se escribió nada con tanta clarividencia como lo que acabamos de copiar— condicionaba el que España se embarcara en esta aventura a la firma de unas garantías solemnes —un Tratado— con la nueva potencia que estaba naciendo.

Los delegados americanos en Europa se mueven con gran tino, y van consiguiendo de las potencias europeas, rivales de Inglaterra, que les ayuden. Las negociaciones se llevan en su mayor parte en París, especialmente en lo que se refiere a la Casa de Borbón, cuya dirección ostentaban indiscutiblemente los franceses. Hubo un momento en que los norteamericanos —gente ejecutiva y dinámica, sin prejuicios protocolarios— quisieron que la negociación tomara un ritmo más rápido. Fue en los comien-

zos, cuando España aún mantenía relaciones con Inglaterra: Arthur Lee tomó el camino de la Península y penetró en las fronteras españolas. La alarma del ministro Grimaldi—escandalizado de esta ruptura de toda precaución— fue tan grande que salió a encontrarse con el enviado americano en Burgos. Esto era en el año 1777.

Por fin Francia y España se comprometen a una ayuda efectiva, que habría de ser en dinero, armas y apoyo militar. Se permitiría el paso de voluntarios, la flota ayudaría y España, por su parte, desde sus colonias, montaría todo el aparato militar. No voy a hacer ahora la historia de la ayuda francesa, que es muy conocida y que ha sido objeto de una divulgación feliz por parte de franceses y de norteamericanos. La obra ingente de Doniol con la documentación diplomática, ha surtido de información a todos los que han querido ocuparse de este tema. Que fue muy importante no cabe dudarlo: la decisión de París de tomar partido por los coloniales era en sí misma una medida trascendental. Económicamente Francia acordó hacer grandes entregas en dinero, pero gestionó que España se hiciera cargo del peso mayor. Militarmente la ayuda francesa iba a ser más simbólica que efectiva y real, pues aunque destacó a su flota por el Atlántico y contribuyó mucho al bloqueo de Nueva York, es evidente que para Francia era muy difícil la organización de un cuerpo expedicionario, lo que —como vamos a ver— era más factible a España, que tenía ya allá a sus tropas, en las colonias hispanoamericanas vecinas.

Cuando el General Pershing desembarcó, durante la guerra de 1914-18 con el Cuerpo Expedicionario Norteamericano en Francia, resumió en una sola frase todo lo que el norteamericano medio cree de esta ayuda militar francesa: **"Nous voilá', Lafayette!"** Este ¡Henos aquí!, significa que frente a un conflicto armado de Francia, los americanos tienen que recordar que un francés, Lafayette, capitaneó un cuerpo de voluntarios. Pero quizá lo mismo hubiera habido que decir —en caso contrario— a los alemanes, cuyo voluntario Steuben tanto hizo en la guerra de Independencia norteamericana, a los polacos, cuyos héroes na-

cionales Poulasky y Kosciusko tomaron parte en la guerra de Independencia junto a los norteamericanos.

Esta es en resumen la gestación de las ayudas europeas, que por estar dirigidas por Francia, desde París, como un Alto Estado Mayor, han pasado a la memoria de las generaciones futuras como un hecho puramente francés, e hijo del espíritu de libertad de la Francia de entonces. Por lo dicho, sabemos ya que no es así: ni la Francia de entonces amaba la Libertad (al menos en los medios que ayudaban a los colonos), ni fue exclusivamente Francia la que prestó ayuda.

Veamos ahora la parte de España.

V

Los libros citados al principio han ocupado cientos de páginas impresas esclareciendo este tema. Procuremos hacer orden en todas las informaciones que ellos nos brindan y veamos de qué órdenes fueron las ayudas prestadas por España a la empresa de la liberación de las colonias anglo-americanas. Son de tres tipos: económicas, militares y diplomáticas. Las de este último tipo son las menos conocidas, aunque la reseña de la documentación figura en el **Catálogo** de Gómez del Campillo.

Comencemos por la Economía. Colbert, en tiempos de Luis XIV, había dicho que "la Economía es el nervio de la guerra" y los hechos demostraron cuánta razón le asistía. Esta lección la tenían muy bien aprendida los delegados americanos y por ello lo primero que pidieron es que se les diera dinero, sin el cual la adquisición de armas, municiones, uniformes, bastimentos, etc. era imposible. Y España, una vez acordado que había que prestar apoyo, no fue remisa en las entregas.

El primero en hacer entrega de dinero a los comisionados americano, fue el propio Conde de Aranda, que en París les daba UN MILLON DE LIBRAS TORNESAS. Poco después, por medio de la Casa Gardoqui e Hijos, de Bilbao, se les proporcionan otros CUATRO MILLONES DE LIBRAS TORNESAS, con los que

se adquirieron los siguientes efectos militares, que salieron, en barcos españoles, vía Las Bermudas, hacia América: **216 cañones de bronce, 209 culebrinas, 12.826 granadas, 51.134 balas, 300.000 kilos de pólvora, 30.000 fusiles con su bayoneta, 4.000 tiendas de campaña, 30.000 uniformes.** Como vemos, el dinero se convertía en munición y los norteamericanos iban a disparar con pólvora española.

Los préstamos siguieron, directamente a los comisionados, por orden del Ministro Grimaldi y de Floridablanca. A través de banqueros holandeses se les entregaban 500.000 LIBRAS TORNESAS, y sucesivamente 105.000 y 81.000 MAS ,amén de 120.000 y 50.000 PESOS, en ocasiones diferentes. Yela Utrilla, en su citado libro, hace un balance impresionante de millones.

Esta era la ayuda económica en Europa. La económica iba a tener en América un marcado carácter militar. Es decir, los gastos españoles de cooperación a la causa independizante, iban a tener aspecto de aprovisionamiento, armas y similares. Para facilitar las transacciones, en un comienzo, sin despertar demasiado las suspicacias inglesas, Caron de Beamarchais organizaba en la Luisiana la casa comercial Hortalés y Cía., que no era más que una ficción destinada a comerciar con Panton, Leslie & Co., americana, aunque el dinero fuera exclusivamente español. Los estudios en el Archivo de Indias del P. Wheeler (O.F.M.) aclararon este punto.

A America llegaban, enviados por Gardoqui desde Bilbao, 12.000 fusiles, que llevó el barco AMPHITRYTE, más TRES MILLONES DE REALES que transportó, para pago de exigencias de guerra, el navío "San Julián". Y de La Habana salía una expedición decisiva en 1781: armas, municiones y mantas, que llegaron a tiempo —recibidas por el agente americano Olivier Pollock— para restaurar las desmedradas fuerzas del ejército de Jorge Washington, que muy pronto iría a la victoria de Yoktown. Era la obra del diligente Amézaga en Cuba.

Hasta aquí la ayuda económico-militar. La verdaderamente militar constituye la primera hermandad de armas que tuvieron los

ejércitos norteamericanos. El recién fundado ejército colonial, nunca había peleado junto a los soldados de otra nación. Así pues, insisto, la primera hermandad bélica de los Estados Unidos es con España. El encargado de llevar la dirección de las operaciones fue el experto D. Bernardo de Gálvez, sobrino del Marqués de Sonora, Ministro de Indias, que no era otro que el antiguo Visitador D. José de Gálvez, al que España debió su última expansión territorial en las tierras norteamericanas, como indicaba anteriormente.

Era D. Bernardo miembro de esa distinguida familia andaluza, que daría dos virreyes a Méjico (él sería uno de ellos) y en esta ocasón dio muestras de que la elección había sido bien hecha. La estrategia española consistía en acometer por la Luisiana en dirección a la Florida, antiguas regiones españolas, arrebatadas, como ya vimos en el Tratado de 1763. El objetivo era doble: reconquistar las Floridas, en colaboración con ejércitos norteamericanos, y atraer la atención de los ingleses, que con ello habrían de retirar tropas de otros teatros de guerra. En otras palabras, lo que Gálvez se proponía era la formación de un "segundo frente", que dividiese la atención y los esfuerzos ingleses.

El oficial americano que había de colaborar con Gálvez fue el Brigadier James Wilkinson, al que aún hemos de encontrarnos en el curso de este relato, aunque con una actuación muy diferente de la que ejerció a las órdenes de Gálvez. Los ejércitos hispano-norteamericanos se dirigieron a Pensacola y desde allá, entre los años 1779 y 1781, las Floridas fueron totalmente reconquistadas y limplas de contingentes ingleses.

Entre los altos oficiales que tomaban parte en estas operaciones del Ejército regular español —ya que no se trataba de voluntarios, ni de aventureros—, se encontraba el Coronel Francisco de Miranda, venezolano descendiente de españoles de Canarias. Miranda, sería luego el "Precursor" de la independencia de Hispanoamérica, a cuya causa entregó toda su vida, sacrificando su bienestar y, finalmente, su libertad. Francisco de Miranda, entre los papeles de su Archivo, ha dejado una confesión: que fue du-

rante el sitio de Pensacola donde por primera vez se le presentó en la imaginación la idea de una América libre y unida.

La conquista de las Floridas significa varias cosas. Además del triunfo militar en sí, y de la distracción de tropas, era la adquisición por España de una provincia perdida, pero también la conquista por el ejército español de unos territorios —los de la Florida Occidental— que después quedarían como norteamericanos, o sea que España contribuía con estas campañas a la formación del patrimonio territorial de los futuros Estados Unidos.

El tercer aspecto de toda esta dilatada ayuda española es el diplomático. Los españoles destacaron a América a agentes diplomáticos, recibieron en España a los de Norteamérica y, finalmente, emprendieron gestiones con otras naciones, para proteger los intereses norteamericanos amenazados. Estudiemos cada uno de estos aspectos, que son a cual más interesante.

España envió a Norteamérica a dos "observadores", Miralles y Rendón, con los que hizo gran amistad el General Washington, hasta el punto de que no sólo se veía con ellos muy frecuentemente, sino que llegó a hospedarse en su casa. Miralles, que era valenciano, no pudo resistir los fríos norteños y enfermó y murió. Creo que es muy significativo el que el Ejército Americano, en su entierro, en Georgetown, le rindiera los máximos honores militares. Estos enviados fueron los que mantuvieron informado al Gobierno español y a los altos funcionarios de la Luisiana y La Habana, de las necesidades y peticiones de los colonos anglo-americanos.

John Jay actuaba entretanto en Europa, en relación con D. Diego de Gardoqui, encargado por su casa de Banca —comisionada del Gobierno español—de mantener el contacto con el enviado americano. Es durante el período de guerra, cuando se les plantea a los norteamericanos un grave problema, cuya única solución estaba en manos de España. Y los colonos no fueron remisos en pedir. Veamos.

La supremacía naval de Inglaterra nunca fue puesta en duda, desde el fracaso de la Invencible y el Acta de Navegación de

Olivier Cronwell. Debilitar esta fortaleza y el comercio marítimo inglés, había de ser una de las finalidades de la política norteamericana. A tal fin se armaron buques en corso y se establecieron líneas comerciales con los países que estaban en guerra con Inglaterra. De este modo, también, se garantizaba el aprovisionamiento de las colonias sublevadas, burlando el bloqueo inglés. Todo iba muy bien hasta que aparecieron en escena los piratas berberiscos, que se hicieron dueños de gran número de barcos norteamericanos, dañando enormemente los proyectos y la economía de los americanos.

Carmichael, enviado americano, del que luego hemos de hablar, impetra la intervención española a favor de los detenidos buques americanos. El Ministro español Floridablanca considera detenidamente el hecho y sólo ve una solución: que España gestione un Pacto o Tratado con los estados marroquíes, entre cuyas cláusulas esté la libertad de los barcos apresados. Esta negociación fue larga y en parte ha sido estudiada por Manuel Conrotte y ahora está siendo investigada a fondo por el norteamericano Edwin Klotz, para su tesis doctoral ante la Universidad de Madrid.

Floridablanca envió a su propio sobrino, Moñino, para que tratase con Sidi-Muhammed-be-Abdalah, que por fin se avino a las propuestas españolas. Los barcos norteamericanos fueron reintegrados a sus dueños. Fue sin duda uno de los más insignes servicios diplomáticos que las antiguas colonias recibieron.

Todos estos esfuerzos de España en favor de los norteamericanos, fueron reconocidos por la nación que se constituía en 1783, y el Rey de España fue declarado "Poderoso Protector y Defensor de la Independencia de los Estados Unidos".

Aquí podíamos terminar nuestras líneas. Todo lo que va dicho es una síntesis, muy apretada, pero ordenada, de lo que España hizo para que los Estados Unidos fueran un país libre, sin dependencia y obligaciones hacia una Metrópoli. Pero la Historia es difícil de compartimentar y creo que ésta tiene un epílogo: las relaciones entre España y los Estados Unidos, cuando

ambas naciones, como predijera Aranda, quedaron "mano a mano en aquel continente..."

VI

El antiguo banquero bilbaíno, Diego de Gardoqui, era enviado a Filadelfia en un barco llamado "Chambequín". Llegaba en 1784 e iba a comenzar una difícil misión, estudiada por mí en 1931, como tema de mi tesis doctoral. Su objeto no era solamente representar a España, sino concluir el Tratado que estableciera las relaciones de vecindad entre la flamante república y las posesiones americanas de Su Majestad Católica, el Rey de España.

Estas relaciones —la misión Gardoqui— fueron fecundas en incidentes, que procuró ir sorteando el banquero-diplomático, afirmándose en las amistades con las personas más representativas. Si Miralles había sido amigo de Washington, también lo fue Gardoqui, que negoció el regalo de un asno para el futuro Presidente, y el de un espléndido caballo para John Jay, encargado de los Asuntos Exteriores por el Congreso de Filadelfia. El viaje de este caballo (**Un Caballo para Ultramar**, estudiado por mí en CORREO ERUDITO) costó al Rey de España tanto como un tronco completo, y hasta muchos años después de sucedido todo esto, el palafrenero que lo llevó hasta las manos de John Jay, figuró como servidor de la Real Casa y pidió premios y pensiones.

Los borradores que Jay y Gardoqui redactaron para el Tratado, fueron numerosos, y Gardoqui regresó de su misión sin haberlo concluído. Sería el futuro Tratado de Pickney, muy posterior, nada ventajoso para España. ¿Por qué estas dificultades? Porque los problemas eran muchos y las opiniones de España y los Estados Unidos no coincidían.

Los problemas eran, en síntesis, los siguientes: los límites, las Naciones Indias y la navegación del río Missisipi. Era la herencia de los tiempos de Inglaterra y de la guerra misma de la Independencia, que había cambiado los límites, especialmente en las Floridas. Los españoles pretendían consolidar la conquista efec-

tuada por Bernardo de Gálvez, fijando la frontera meridional de la nueva nación en el paralelo 32, al tiempo que los Estados Unidos pretendían el paralelo 31.

En las regiones del Missisipi y de los Apalaches se hallaban las tribus de los Cherokis, los Chatkas y los Chicasas (cuyas relaciones con España estudió en 1914 Manuel Serrano Sanz, y recientemente la Dra. Vicenta Cortés, en tesis doctoral). ¿Cuál iba a ser la política con estas "naciones"? Los negociadores franco-españoles (porque todo comenzó a estudiarse en París, a raíz de la Paz) tuvieron varias soluciones: tratados con las tribus, reconocimiento de la independencia de las "naciones", formación de un "estado tapón" entre la Luisiana, española, y los Estados Unidos. Gentes de la más diversa catadura intervinieron en atraerse a uno u otro bando a los indios, ofreciéndoles ventajosos pactos, premios, medallas y promesas. El mestizo MacGuillivray es uno de los más pintorescos personajes de este bullir de entonces.

La urgencia de un Tratado entre España y los Estados Unidos, hacía que España abandonara su antigua política colonial de penetración y establecimiento de soberanía, substituyéndola por la de pactos amistosos, que había iniciado Inglaterra y que sería luego tradicional de Norteamérica.

Pero si estos asuntos eran graves —como había previsto Aranda años atrás—, más duro era el tema del gran río norteamericano. Los españoles eran dueños, desde la cesión de la Luisiana por Francia, de la salida del Missisipi, con la ciudad de Nueva Orleans. ¿Quién tenía derecho a navegar por el río y sacar sus mercancías por él? Los Estados Unidos tenían tierras en el interior y el Kentucky se asomaba a sus orillas; para ellos era vital la "libre navegación". España mantenía la doctrina de que el propietario de la desembocadura era dueño de establecer las condiciones que le convinieran. No así los Estados Unidos.

Es entonces cuando se produce la que algunos historiadores norteamericanos han llamado la **Spanish Conspiract** para dividir a la naciente Unión. Solano y Navarro-Latorre han probado en su **¿Conspiración española?** que realmente pudiera calificarse todo

aquello de conspiración de algunos americanos, como el Brigadier James Wilkinson, que ofrecía a España la independencia del Kentucky —y una alianza de este Estado con España— a cambio de buenas cantidades en dinero. Algunos kentukeses llegaron incluso a navegar río abajo enarbolando bandera propia. Aquellos fueron los momentos difíciles de la organización interior de los Estados Unidos (1784-89) y España veía, como un espectador, fluir ante sí todas estas inquietudes, y emigrar hacia el Oeste, atravesando el gran río, a los primeros pioneros, que buscaban una nueva patria.

Vamos viendo, pues, que las preocupaciones de los Estados Unidos por lograr su estructura política, las inquietudes internas de los hombres que habían hecho la guerra, daban un giro nuevo a las negociaciones entre España y Norteamérica. Los que sólo unos años antes pedían ayuda sin cesar, eran en estos años reticentes y hasta exigentes, porque en ello les iba la fisonomía y fronteras de su propio territorio.

Por ello es hora ya que nos enfrentemos, para terminar con el juicio final sobre este asunto: ¿Hubo agradecimiento por parte de los Estados Unidos, o no lo hubo, hacia las naciones que les habían auxiliado en la dura lucha por la Independencia?

V II

En la Historia suelen darse muy pocas veces los casos claros del agradecimiento entre las naciones. No puede —aunque se quiera— establecerse un mismo criterio para las acciones de los individuos que para las de las colectividades.

Ataquemos el asunto de frente. Cuando la guerra entre España y los Estados Unidos, en 1898, y cuando se la ha recordado por historiadores modernos, se ha solido hacer memoria dolorida de lo que España hizo por el nacimiento de la gran República y el olvido que ésta tuvo de todo en momentos dramáticos de la historia española, llegando a arrebatarle los últimos pedazos de su antiguo imperio colonial. Hay en esta postura un innegable sentimentalismo, que tiene muy poco de científico, y digámoslo

también, muy poco de justo. Por mucho que a los españoles les haya de irritar el recuerdo de una guerra que marca el punto más bajo de la postración nacional, no es justo avivar la tristeza con razonamiento que no tienen un verdadero asiento histórico.

Por ello, porque lo creo así sinceramente, es por lo que no he interrumpido el relato que se encierra en estas páginas, con el fin de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos, sino que lo he llevado más lejos, mientras los que hacían la política eran aún los mismos: Washington, Floridablanca, Jay, Gardoqui... Pero para que nuestro juicio tenga aún más documentación, lleguemos un poco más lejos. Lleguemos a dos puntos en los que iba a ponerse a prueba la actitud de los Estados Unidos respecto a sus antiguos benefactores: Francia y España.

Estos dos puntos son la Revolución Francesa que derroca a los Borbones, y la Guerra de Independencia de las Colonias Hispanoamericanas, acontecimiento histórico del que diría John Quincy Adams, en sus **Instrucciones** al ministro norteamericano en Colombia (1823) que era sólo "...comparable al hundimiento del Imperio Romano, cuando aquella enorme masa cayó dispersa en medio del antiguo mundo".

Todos los que estudian el proceso político e ideológico que llevó a la Revolución Francesa, están de acuerdo en asegurar que la Independencia de los Estados Unidos fue un poderoso ejemplo que animó a los revolucionarios franceses. Lo que quiere decir, expuesto de otro modo, que en el desenvolvimiento ideológico de fines del siglo XVIII, las dos revoluciones están íntimamente enlazadas. ¿Lo sintieron así los norteamericanos? Sabemos que no. El auxilio había sido precisamente prestado a la Independencia por el Rey de Francia, y —en la declaración de negativa se decía casi esto mismo— por ello no tenían por qué mezclarse en un pleito interno, en el que se veía precisamente envuelto el Rey.

También todos los historiadores están de acuerdo en que la Independencia de Hispanoamérica se estimuló grandemente por el ejemplo norteamericano. Recordemos como fue precisamente en esta guerra, en el sitio de Pensacola, donde Miranda tuvo por vez

primera el pensamiento de una América libre. Las naciones que iban surgiendo del coloso español en América volvieron constantemente los ojos al ejemplo estadounidense, al que admiraban por su civismo, por su sólida estructura, por su potencia cada vez mayor. Aún no había llegado el tiempo en el que esta admiración se trocaría en temor, y en dolor, como en el caso de Méjico. A los ojos, pues, de la Historia, existe un proceso único, en varios capítulos, que es el de la liberación de los americanos del dominio de sus antiguas metrópolis fundadoras.

¿Cuál fue la actitud de los Estados Unidos entonces? Aclaremos, sin embargo, antes de seguir adelante, que todo el mundo político ha cambiado en los años transcurridos entre 1783 y 1810. Carlos III había sido substituído por Carlos IV, y éste por Fernando VII (en un fugacísimo reinado), que a su vez era depuesto, como todos sabemos, por José I. Bonaparte, instaurado en el Trono español por su omnipotente hermano Napoleón. Francia había dejado de ser una Monarquía para convertirse primero en una República y luego en un Imperio devorador de naciones. Fue en estas circunstancias cuando se produjeron los primeros chispazos independizantes en la América española, al calor de la constitución de Juntas como las de España, y del fervor de algunos revolucionarios, como Miranda, el "Precursor" y los patriotas Hidalgo y Morelos en la Nueva España (Méjico). ¿Cuál fue la postura de Estados Unidos —repetimos— en esta dramática coyuntura para un país, como España, invadido primero y luego —tras 1814— sangrante aún de las heridas de la guerra?

Negar que los colonos hispanoamericanos contaron con la simpatía de los norteamericanos, sería negar una verdad de hondas raíces. No se trata de esto, sino de saber si en esta ocasión los Estados Unidos tomaron las armas al lado de sus hermanos coloniales del resto de América, oficialmente, o no. Y la contestación es negativa: no las tomaron, no entraron en estado de guerra con España. Las ayudas que prestaron —muchas de gran eficacia— los Estados Unidos, fueron privadas o secretas, y nunca echaron todo el peso de su flota y de su ejército en la balanza independizante. La vieja hermandad de armas creada en tiempos de Galvez y de Wilkinson, no se rompía.

Puede argumentarse que los Estados Unidos no tenían directos intereses que servir, propietarios ya de la Luisiana, que compran a Napoleón, pero esto no es cierto. Una influencia en el área antillana, como a la postre acabarían por tener, les era entonces tan necesaria como setenta años después. Fueron, realmente, servidores de un "juego limpio", más forzado porque sus simpatías, por definición, tenían que estar al lado de quienes, como ellos en 1776, luchaban contra una Metrópoli europea y lejana.

VIII

Y con esto llegamos al final. De todo el largo período que corre de 1774 a 1824 (cincuenta años, medio siglo) queda claro que en él nace un mundo nuevo: el americano. Este mundo nuevo fue comenzado por la Independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, que logran su libertad en gran modo por el auxilio de las naciones europeas.

De esta ayuda extranjera no fue la menor la española, que se prestó para servir los intereses de la política internacional de la Corona de España, pero con generosidad y sacrificio, incluso posponiendo intereses tan vitales como eran los de la continuidad de la soberanía sobre las colonias hispanoamericanas.

Igualmente hemos visto que dentro de ese período, mientras los elementos en juego son los mismos, la lógica interna de las relaciones entre España y los Estados Unidos, se desarrolla normalmente, con las naturales altas y bajas de toda política, máxime si ésta ha de manejar tan difíciles problemas como son los de vecindad y fronteras. Y que podamos decir que, si los Estados Unidos tenían fuertes razones para guardar un agradecido respeto a su "Poderoso Protector y Defensor de la Independencia", el rey de España, la Corona española, no tuvo serios motivos para quejarse de una ingratitud, y mucho menos de una traición.

América es el orgullo de España, se ha dicho muchas veces. Entre los elementos que constituyen este orgullo no puede figurar en último término el de su contribución al nacimiento de la

Unión. Si España dio ser de civilización a muchas regiones —del medio y del lejano oeste— americanas, y con ello ha colaborado en la constitución de las diversas partes de la nación americana, también es cierto que tiene una contribución mucho mayor y olvidada: la de haber conquistado con sus armas parte del territorio que luego sería independiente, cual la Florida occidental.

Es ésta una nueva faceta de la maternidad española de América.

Podemos ahora preguntarnos sencillamente: ¿Por qué todo esto que es seguro, está investigado y no lo ignoran los historiadores, no es del dominio público, no figura en los manuales de Historia? Quizá por mala voluntad.

Por esto he escrito estas páginas, páginas de buena voluntad.

MANUEL BALLESTEROS GAIBROIS

El historiador español Manuel Ballesteros Geirbois, bien conocido por sus libros sobre historia americana y española, leyó este trabajo en el Anfiteatro del Palacio de Bellas Artes, invitado por el Instituto Nacional de Cultura.

PERSPECTIVAS Y ENCRUCIJADAS DE LA NOVELA CONTEMPORANEA

Un género sin límites

La primera palabra que viene a nuestras mientes cuando nos disponemos a reflexionar sobre la novela es ésta: crisis. Como en ningún otro caso se diría que la novela y lo novelesco llevan indisolublemente adherido tal estigma. Pero no con caracteres degradantes, sino todo lo contrario, fecundantes, pues la crisis de la novela no ha significado nunca, a lo largo de las últimas décadas, una disolución; antes bien, cambio experimental, metamorfosis enriquecedora sin tregua y sin respiro.

Cuando en 1922 apareció **Ulises**, de Joyce, se dijo que no era una novela, sino el fin de las novelas y el comienzo de otra cosa. Pues bien, he aquí que esta "otra cosa" todavía no se ha definido con un rostro único, no ha llegado a alcanzar una cristalización definitiva. Ello se debe a que la novela, en estos últimos lustros más que nunca, sigue ensanchando sus fronteras, mezclando las aguas de muy diversos manantiales, borrando todo límite específico. Nada es ajeno hoy día a la ficción: ni lo metafísico, ni lo políticosocial, ni las últimas intimidades introspectivas, ni los hechos brutos más concretos. Ningún territorio le está vedado, ninguna sombra de los antiguos tabúes subsiste. Todo cabe dentro de sus límites increíblemente elásticas. Albert Thibaudet (**Refléxions sur le roman**) escribió de la novela anglosajona que es un género absorbente, imperialista. En rigor, tal calificativo pudiera extenderse a toda la novela de este medio

siglo en las más diversas latitudes. Tiene estómago de avestruz y no hace remilgos a ningún material por resistente que sea. Al punto que a la hora actual, ¿podría alguien precisar dónde empieza y dónde acaba lo novelesco? Cuando ya hace algunos años un gran novelista inglés, E.M. Forster, en unas conferencias de Cambridge (**Aspects of the Novel**) intentó definir la novela, sólo alcanzó a decir: "Es una especie de ficción en prosa que no debe comprender menos de cincuenta mil palabras". He ahí las sutiles precisiones adonde los doctores en novelerías nos han conducido. Del mismo modo, si por azar nos dirigimos a algún lugar aparentemente insospechable, a los sitios donde más debiera evitarse lo alusivo, por ejemplo, al **Dictionary of World Literature**, de Shipley, leeremos encabezando el artículo sobre la novela: "La más proteica de las formas literarias y la menos reducible a una definición formal". ¿Qué son, pues, las innovaciones, las licencias —un día conquistadas, al día siguiente renegadas, en muchos casos— de la posía, en contraste con la "revolución permanente" de la novela?

Ahora bien, si la novela, en cuanto género autónomo, de contornos rigurosos, ha llegado a ser indefinible, ello no quiere decir que sea inatacable. Al contrario, quizá esta falta de esencia real, de cuerpo coherente, hace paradójicamente que sobre su huidiza sombra se disparen con frecuencia los ataques más violentos, las negociaciones más radicales, en contraste con las hipérboles apologéticas o las rendidas zalemas tributadas cotidianamente a la poesía. Pero la consecuencia, igualmente contradictoria determina, en fin de cuentas, que la poesía sea tan endiosada como poco leída, mientras que la novela, tan abominada, se lee desmedidamente. Mas en rigor, y sin abrir una nueva disputa de los géneros (expresión que conviene emplar con la máxima cautela y desconfianza), la cual sólo podría llevarnos a dogmatismos académicos, sí cabe dejar establecido que sólo la novela, en sus expresiones más altas, sigue estándole reservado el milagro de la metamorfosis, la facultad de recrear una imagen cabal del universo, proyectando los seres y los destinos con rasgos más sólidos que los físicos.

Ninguna otra cosmovisión, cuando es lograda, alcanza solidez, relieve y perennidad como la novelesca. De ahí que cierta frase de Francois Mauriac **(Le roman)**, a primera vista petulante (cuando afirma que "el novelista es el mono de Dios", "que entre los seres el novelista es quien más se parece a Dios, pues crea seres vivos e inventa destinos"), no deje de adquirir cabal justificación. No obstante, cabe preguntarse si la novela puede ser considerada como una verdadera obra de arte, como una creación absoluta del espíritu, desde el momento en que por su materia y su lenguaje permanece fatalmente adherida a elementos extraartísticos de la realidad, que todo lo más toleran— si no reclaman— su transposición y estilización; pero nunca su eliminación. Aún más, se ha llegado a sostener que se es un buen novelista a condición de no ser un gran artista, alegando sofísticamente el caso de algunos grandes novelistas del pasado siglo que "escribían mal", al modo de un Dostoiewsky o un Galdós. ¡Como si la posesión de "un estilo" no fuera cosa diferente del "estilismo" y no abarcara registros más amplios que los puramente verbales; como si "estilismo" y fuerza creadora no fueran casi siempre, en última instancia, cualidades casi incompatibles!. . .

Tema muy distinto fuera hablar de la composición, tan ligada a la voluntad de estilo, pero en un plano artísticamente superior. Problema diferente al del estilo sería el de la realidad en la novela, viendo hasta qué punto, modernamente, la traslación bruta del hecho exterior, vertido con técnica realista, es o no compatible con la novela —se entiende con la novela considerada como obra de arte—. Yo creo que quien más certeramente ha acertado a examinar este virtual conflicto entre arte o poesía y realidad, ha sido Ortega y Gasset, en unas páginas de sus **Meditaciones del Quijote.** Así como el tema de la épica de la novela en mantillas —viene a decirnos—, es el pasado, el tema de la novela occidental moderna, a partir de Cervantes, es lo actual. De modo que, en principio, tanto vale decir "realidad actual" como decir lo "no poético", esto es, lo no artístico. "¿Cómo es posible que sean poéticos esta venta y este Sancho y este arriero y este trabucaire de Maese Pedro?" Pero el genio de Cervantes

hace que con Don Quijote entre a formar parte de la realidad su indómita aventura. Y esta voluntad de transfiguración de la realidad es poética, puesto que "eleva a una potencia artística más alta la aventura". "De modo —concluye Ortega— que aunque la novela realista haya nacido como oposición a la llamada novela imaginaria (la novela de caballerías), lleva dentro de sí infartada la más alta aventura". Lo novela realista nace con el **Quijote**, que es, a diferencia de la manera ingenua —propia de su época, y de la novela de aventuras siglo XVI—, una manera indirecta, irónica y oblicua. Por eso Don Quijote está situado en un orbe intermedio, a mitad de camino entre el mundo ideal y el mundo real, allí donde "ambos mundos se cortan formando un bisel". Pero ¡cuán difícil encontrar ese punto de intersección o equilibrio! Lo más frecuente es que la novela peque por exceso tanto como por falta de realidad.

El problema de la realidad

Examinemos ahora el pro y el contra del realismo. ¿Es posible una novela realista? Aunque se sitúe en los antípodas del realismo, la novela nunca podrá desprenderse de algún último contacto con la realidad, so riesgo de convertirse en algo híbrido e indiscernible. Obvio es que hay muchos grados de realidad y ninguna traba para llegar a los más irreconocibles delirios imaginativos. Pero aun la deshalización absoluta exige para obtener credibilidad que no se rompan ciertas amarras.

Y aun puede suceder que la irrealidad más alucinante sólo sea posible partiendo de la realidad más concreta. ¿No es éste el caso tan notorio de un Kafka? Pero las amarras antes aludidas no son abstracciones, son humanidades; están corporizadas de forma muy visible en los personajes, en los caracteres. La novela puede prescindir de la historia, ya que en último término aspira a reemplazarla; puede libertarse del tiempo, ordenándose en ritmos y ciclos no sujetos a la sucesión cronológica, según hemos visto a partir de **Manhattan Transfer**, de **Point Counter Point** y de **Les hommes de bonne volonté**; puede, en último extremo, intentar

salir del espacio, creándose otros ámbitos, según vemos hoy en la "science fiction"; pero nunca, si ha de conservarse fiel a un mínimo principio de identidad, podrá eliminar lo humano. A diferencia de lo que sostuvo no hace muchos años Ortega y Gasset, en **La deshumanización del arte**, asi vienen a reconocerlo ahora todos. Por ejemplo, Forster, cuando escribe: "No podrá evitarse la atmósfera intensamente humana, humana hasta la asfixia. Es permisible detestar a la humanidad; pero si se la exorciza, aun si se la purifica, la novela se seca; sólo queda un manojo de palabras". De ahí su servidumbre a la par que su grandeza.

Sin realidad habrá poesía, habrá otros valores, pero no hay novela. De acuerdo. Pero tampoco con la pura realidad, merced al inventario notarial, a la descripción objetiva de seres y cosas, es posible la novela de cierta categoría. Si en los años anteriores, ante la intromisión absorbente de lo poemático, hubo que insistir en el primer riesgo, hoy, ante el desborde sin límites del elemento real, corresponde hacer hincapié en lo segundo. Aludo así a la hipérbole del neorrealismo. ¿Cómo se presenta éste a nuestros ojos? Permítanme ustedes observar el fenómeno del neorrealismo con algún detenimiento.

Todos lo hemos advertido. Al abrir buen número de las novelas publicadas en estos últimos años, y tras recorrer las primeras páginas, idéntica sensación nos penetra: una densa vaharada de asfixiante realismo nos envuelve. Poco importa el idioma o el origen del libro, como tampoco el medio que reflejan sus páginas; esa impresión de avasallador realismo es siempre pareja. Pero suele suceder que en el trayecto de lo cotidiano a lo sórdido —social o moral— y por mucho que el autor haya acumulado presuntos rasgos verídicos, tal saturación de realismo desencadene por momentos el efecto inverso: es decir, llega a desfigurar y falsear la realidad.

¿Se ha observado debidamente esta contradicción? En ella radica la paradoja de tales empeños. Se diría que las cosas y los seres del mundo inmediato en derredor fueron vistos por el autor con pupila mecánica; más exactamente, con lente de aumento, con esa cercanía milimétrica del objetivo al modelo y esa ausencia

de retoques y veladuras peculiares de cierta técnica fotográfica. De suerte que, revistas después esas mismas cosas por el lector, con pupila humana, llegan a hacérsele irreconocibles y aun monstruosas. Luego la ambicionada verdad absoluta, meta última de todo realismo, se frustra, tornándose en falsedad. Ya Stevenson habló de "la espectral irrealidad de los libros realistas". Y a propósito de la novela picaresca española, Karl Vossler señaló cómo la mayor parte de sus autores perdían la naturalidad poética al proponerse escribir "realistamente", es decir, no contar nada inverosímil.

Objetividad ha sido la primera consigna de todo realismo. Pero el narrador realista —en los casos extremados o bastardos que denuncio— sucumbe con más frecuencia que triunfa en tal afán. Frente al imponente caos de los hechos reales —máxime cuando tales novelas quieren ser también crónica y documento— el novelista no acierta a distinguir y seleccionar: suele transcribirlos en su totalidad abrupta, crudos,sin elaborar, sin gradaciones, creyendo todo digno de interés. Recuérdese el inventario monótono en que degenera una de las primeras obras del nuevo realismo norteamericano: **An American Tragedy**, de Dreiser. La naturaleza —como escribía Delacroix, refiriéndose a la pintura, pero con alcance extensivo a la novela— no es más que un diccionario; al artista incumbe lo demás. Aislar sectores, profundizar momentos, situaciones y psicologías, trabajar en profundidad, no en extensión, con técnica selectiva, no acumulativa, es, obviamente la función del realista.

Analizando la evolución de los niveles de realidad, desde Homero hasta Virginia Woolf, Erich Auerbach ha revelado en **Mimesis** una de las conquistas máximas del escritor contemporáneo. Por un lado supone el "final de la regla clásica de diferenciación estética de los niveles"; es decir, muestra cómo lo cotidiano puede encontrar su marco en géneros de alcurnia estilística, más allá del costumbrismo y de la bufonada. Por otro lado, significa un cambio del centro de gravedad novelesco, obligando a situar el foco de interés no en el agotamiento de la realidad como tal, sino en la presentación exhaustiva de ciertos episodios. En con-

clusión: el novelista cabalmente digno de este nombre deberá gobernar la materia y no ser gobernado por ella, según sucede en buen número de novelas realistas o neorrealistas.

La hipérbole del neorrealismo

¿Neorrealismo? No es la anteposición de un prefijo lo que ha servido para galvanizar la vieja tendencia, sino la oprtunidad de una coyuntura histórica y moral. Tampoco son sus excesos o errores los que pueden restarle justificación. Si hay alguna tendencia literaria que en la hora actual no necesite defensa, es la misma que tampoco puede recabar originalidad: es el realismo, viejo como el mundo. En rigor, no es una innovación: es una "constante" que fluye, desaparece y reaparece a lo largo de las más diversas épocas y países. Rastrear precedentes sería perderse en largas enumeraciones. Digamos sólo, por lo que concierne a las letras de nuestro idioma, que el realismo es un extremo permanente del movimiento pendular, cuyo otro extremo está en la idealidad utópica y cuyo punto sincrético se sitúa en el **Quijote**. La mística y la picaresca, como es sabido, son los dos límites polares del espíritu español. Pero el realismo clásico nunca fue unilateral y se extendió a todos los dominios de la realidad, con gradación de niveles. "No consiste —ha escrito Menéndez Pidal— en ninguna preocupación de verismo inerte, sino en concebir la idealidad poética muy cerca de la realidad, muy sobriamente". Por lo tanto no se confunda en modo alguno este realismo de alcurnia con un realismo adventicio, como fue el naturalismo de hace aproximadamente un siglo. Realismo es el género permanente; naturalismo, una especie precaria.

La llamada "novela experimental" se presentaba —según Zola— "como una consecuencia de la evolución científica del siglo, reemplazando el estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, por el estudio del hombre natural". Si, aun antes de cumplirse enteramente su ciclo, el naturalismo desapareció, fue precisamente por la debilidad que vino a mostrar aquello que parecía su fuerza; por su negativa a aceptar todo lo que rebasara

un rígido determinismo. Y sin embargo, el naturalismo, con todas sus limitaciones, fue irreemplazable en su día; fue la única literatura que correspondía a aquella coyuntura histórica de Francia, a raíz de Sedán y la Comune, como expresión de un estado de espíritu en derrota y convulsión. ¿No son, acaso, razones últimas muy semejantes las que se han dado en estos últimos años para explicar el auge del neorrealismo, y no sólo en Italia, sino también en otras literaturas europeas, utilícese o no tal rótulo? Pero en lo concerniente a precursores o inspiradores indirectos, hay una seria diferencia. Si un hombre de ciencia, Claude Bernard, interpretado por Zola, fue el inspirador o promotor de la visión naturalista, ahora el impulso neorrealista procede de un De Sica, de un Rosellini, del ejemplo cinematográfico. Así lo confirman varios de los novelistas consultados por Carlo Bo en su **Inchiesta sul neorrealismo** (Torino, 1951). Como factor lateral tenemos el influjo de regreso, el rebote de la novela norteamericana. Como causa última más general y poderosa, la densa, empapadora, deprimente realidad del mundo en torno que no permite subterfugios ni evasiones . El neorrealismo ennegrecedor es abusivo, desde luego, pero ¿cómo hacer —y menos aceptar— una novela que no cargue el acento en la verdad, que no presente al desnudo hechos y espíritus, que no elimine radicalmente falsedades, supercherías y fariseímos? Cualquier clase de convencionalismo es ya más hiriente que todas las osadías. Mas nada de ello quiere decir que la única fórmula posible de novela auténtica sea aquélla que apela a la técnica neorrealista. "La République —dijo Zola en un acceso megalómano— sera naturaliste ou ne sera pas". Guárdense de tales desmesuras los restauradores contemporáneos de ciertos procedimientos semizolescos . Otro clima intelectual, el hecho de no formar un núcleo orgánico, la falta de teorías precisas —pues hasta ahora no se ha dado ninguna definición explícita de la nueva tendencia— pueden salvar todavía al neorrealismo de hipérboles y caricaturas propias.

Porque el neorrealismo es sustancialmente un movimiento de regreso. Como tal tiene ya muy distintas características y se prevale de experiencias y adquisiciones que el primitivo naturalismo

decimonónico ignoró. No en vano la técnica novelesca ha llegado a depurarse en tantos aspectos y particularmente en la aprehensión del tiempo. Frente a la visión llanamente cronológica del acontecer regido por las leyes de continuidad, nos presenta ahora un universo discontinuo, donde los rasgos de la conciencia se manifiestan por iluminaciones esenciales y no por razonamientos lógicos. Hay, además, el plano múltiple, la realidad psicológica no manifestada analíticamente,sino reducida al reflejo de los comportamientos, de suerte que los sentimientos de los personajes queden expresados mediante la descripción objetiva de sus actos —técnica, por ejemplo, de Hemingway, un Faulker—; y tantos otros modos semejantes que Claude Edmonde Magny ha estudiado en la novela norteamericana.

Pero frente a estas adquisiciones surgen las menguas, no siempre evitadas. Con más frecuencia que necesidad, los restauradores del realismo parecen olvidar la norma de impersonalidad que caracterizó —al menos teóricamente— a sus antecesores e incurren en la deformación tendenciosa. Es decir, sus intenciones devienen sectarias, edificantes y aun propagandistas, como en las caricaturas del realismo socialista. Su gran ambición —definida por un crítico marxista, Georgy Luckas— podrá se pintar el "hombre total", pero de hecho sólo consigue darnos un hombre mutilado, parcial. Al mirarlo únicamente inscrito en un conjunto social le despersonalizan, le quitan toda intimidad y singularidad, convirtiéndolo en un "robot" o en una pieza de recambio. Otro riesgo, no esquivado ni siquiera por aquéllos que rehuyen tales deformaciones, es la fascinación del "lenguaje hablado". Cierto es que el idioma novelesco tiene una sintaxis peculiar muy distinta o la del "lenguaje escrito" y que la trasmisión de vivencias concretas ha de hacerse con signos coloquiales más que con ilaciones discursivas, a fin de traducir espontáneamente el turbio flujo anímico. Pero ¿cómo traducir a la vez esa "lengua hablada" natural en un estilo, cómo extraer sus posibilidades estéticas? El problema no puede resolverse echando por la pendiente de un perezoso atajo y limitándose, según hacen muchos, a la simple transcripción fonográfica de diálogos mostrencos y frases hechas.

Aquí, en este punto precisamente, quizá más que en ningún otro, es donde ha de mostrarse la capacidad estética del novelista, la insoslayable voluntad de estilo que ha de regir sus pasos, so riesgo de caer en los más vulgares despeñaderos.

Goethe escribió que la obra de arte debe ser verdadera, pero con una belleza y un alcance superiores a la realidad. Y la tacha máxima del neorrealismo, en sus más frecuentes versiones espurias, allí donde el lastre impide el vuelo, es quedarse en los límites de un infrarrealismo.

Hispanoamérica como novela

A propósito del valor de la realidad como elemento novelesco y del neorrealismo, y aunque estas reflexiones se basen preferentemente en ejemplos europeos, no resultará desplazado ampliarlas con alguna referencia a la novela hispanoamericana. Si el realismo es el fermento —tanto como el riesgo limitativo— de la novela norteamericana, ¿podrá serlo también de la novela hispanoamericana? Porque es indudable que ya podemos hablar de esta última como de una entidad con caracteres propios. Aquello de considerar a Hispanoamérica como "una novela sin novelistas" siempre me pareció una frase, es decir, algo más llamativo que exacto, más encaminado a asombrar que a esclarecer o convencer. Desde el inaugural **Periquillo Sarmiento** en 1813 hasta **La bahía del silencio, El señor Presidente, Huasipungo, Casas muertas, El mundo es ancho y ajeno**, etcétera, pasando por **Doña Bárbara, Don Segundo Sombra, Los de abajo, La vorágine** y **Raza de bronce**, por citar sólo algunas de las piedras miliares de la novela hispanoamericana, la gravitante existencia de ésta resulta incuestionable. Ahora bien, si lo que quiere decirse es que América, por sí misma, desde los días del descubrimiento, es una novela en la busca permanente de su expresión, ya estaremos más cerca de la verdad. Pero tampoco cabe confundir esta realidad dada, esta vida que está ahí, con la materia genuinamente novelesca, ni creer que su mera transcripción documental basta para lograr obras de arte, animadas de soplo perdurable. No

hay que confundir este hirviente plasma novelesco —particular mente en los países donde la vida no adquirió aún cierto grado de cristalización, en los lugares donde las supervivencias de culturas extintas batallan conflictualmente frente a usos e influjos niveladores— con los flecos decorativos, con el colorido superficial que recubre las fachadas de las casas y las almas en forma de telones pintorescos. Quiero decir con esto que el riesgo de la novela americana no es el realismo macizo, sino el pintoresquismo exterior, llámese indigenismo, nativismo o criollismo. Lo folklórico, por ejemplo, aunque se nos presente con sus mejores pergaminos de autoctonía y autenticidad, dista mucho de ser raigal, peculiar, intransferible, en la vida de ningún país viejo o nuevo tiene semejanzas y correspondencias en la vida, en la literatura y en el arte de otros países. Lo demuestra la analogía y correspondencia de las leyendas y cuentos, ritos y festivales a través de muy diversas latitudes. Por lo demás, sea cual fuere la apreciación que a estos elementos folklóricos se otorgue —como supervivencia de cierto fetichismo muy siglo XIX—, hay algo incuestionable: y es que su cauce expresivo no está en lo novelesco, tampoco en lo plástico; apenas en lo poético; de hecho, se queda en la estampa, en el cartel, en los embelecos de feria. Sus vehículos de expresión, como su misma sustancia, serán siempre adjetivos, y únicamente podrán adquirir jerarquía artística al reelaborarse y realzarse mediante la estilización.

De forma contraria, la materia inequívocamente novelesca, apenas aflorada en los países hispanoamericanos, sólo puede verterse estéticamente con propiedad por vía de ficción. Pero ésta, merced al empuje múltiple de las fuerzas telúricas, sociales, inmigratorias que sacuden al hombre americano, presenta otros caracteres que en la novela europea. Debe ser fiel a ellos y no perderse en mimetismos fáciles. Así, los conflictos más íntimos del ser en sus repliegues metafísicos —tan abundantes en la novela europea—, lógicamente apenas pueden abrirse paso aquí todavía. El novelista americno, más que a situaciones cristalizadas o estáticas, ha de atenerse a situaciones dinámicas, en constante devenir, en una pugna de agonías y comienzos entreverados.

Muestrario de vaticinios

Pasemos ahora a otro aspecto de la novela contemporánea, el que primero salta a la vista, es decir, su exuberancia cuantitativa, esa riada de novelas que, procedentes de todos los idiomas, nos anega cotidianamente. Sin embargo, esta superproducción, ¿indica verdadera riqueza o íntima poquedad? Porque la realidad es que el enemigo máximo de la novela se halla precisamente en su superabundancia; reside en tanta mediocre novela, tanto engendro seudonovelesco como la producción industrial del género acarrea y que insidiosamente pretende —ante los lectores desprevenidos— confundirse con las obras de calidad. Pero denunciar estas confusiones no presenta mayor novedad; al alcance de cualquier lector de buen gusto y fino criterio está el evitarlas.

En cambio, mayor singularidad ofrecerá la exposición somera de aquellos ataques contra la novela efectuados de forma indirecta, al soslayo, con el carácter de profecías, que frecuentemente se efectúan, queriendo no ya sólo pdedeterminar sus caracteres, sino influir sobre su futuro. Mas sucede que si ningún arte admite los vaticinios, la novela y lo novelesco ofrecen la peculiaridad de contrariarlos abiertamente. Aunque muy incompleto, el siguiente recuento no dejará de ofrecer curiosas confrontaciones.

John Carruthers publicó, en 1928, un librito llamado **Scheherazade or the Future of the English Novel.** Pronosticaba allí un renacimiento de la intriga, una intensificación del mecanismo argumental. Esto en vísperas, o ya en los primeros momentos, de todo lo contrario, de lo que podríamos llamar la supervalorización de la insignificancia temática, pues el gran sol de Proust lucía entonces con todo su esplendor. Por las mismas fechas, Ortega y Gasset, en sus "Ideas sobre la novela" —ensayo incorporado a **La deshumanización del arte**— afirmaba que el género estaba agotado por la imposibilidad de hallar nuevos temas y que al novelista sólo le quedaba aguzar hasta el infinito el análisis psicológico, la exploración de menudas parciales individuales. Pues bien, no pasarían muchos años sin que el "yo" fuera des-

bordado por grandes torrenteras dramáticas, sin que el individuo se viera violentamente sacudido en su ser más íntimo, luchando contra los nuevos absolutos, como martillo y yunque a la vez, víctima y victimario, abriéndose así las compuertas de nuevos problemas. Recuérdese simplemente los múltiples ejemplos acumulados, desde **La condition humaine**, de Malraux, hasta **Darkness at Noon**, de Koestler y **The Power and the Glory**, de Graham Greene.

Como síntesis del copioso inventario que levantó en 1932 el crítico norteamericano Joseph Warren Beach en **The Twentieth Century Novel**, parecía adivinarse un futuro brillante de lo que él llamó "la novela bien hecha" y cuyo espécimen más logrado fijaba en las novelas de Henry James. Cierto es que el autor de **The turn of the Screw** alcanzó entonces un poderoso **revival**, pero cierto es también que nunca como en los años posteriores se disolvió y atomizó tanto la estructura novelesca, con las ingerencias de lo poemático por un lado (auge de Giraudoux, de Virginia Woolf. . .), con la incorparación de lo documental por otro (Dos Passos en **Manhattan Transfer** y sus seguidores), y, en suma, merced a la dislocación de las secuencias, del tiempo del relato (Faulkner.)

Diez años más tarde, 1942, en su **Sociología de la novela**, Roger Caillois concluía que "la novela disuelve la sociedad al desenvolverse", al dar entrada a quienes yo llamaría —con terminología de la novela picaresca española— los "antihéroes", esto es, los personajes amorales o asociales, exáltandolos a primer plano; y que "al invitarla a recomponerse, se predestina a la desaparición". Deducción, como se advertirá, un poco forzada, pero en cualquier caso, lo cierto es que a partir de aquellas fechas, si por un lado proliferó cuantiosamente, en las ficciones, la fauna amoral, cínica y aún infrahumana (los ejemplos más notorios están en ciertos libros de Sartre, de Miller, de Moravia), por otro lado pocas veces se vió tan intensa resurreción del héroe cabal, con llamamientos a la grandeza del esfuerzo heroico (Saint-Exupuéry, Hillary) o al reintegro en una espiritualidad desasosegada (Graham Greene, Bernanos, Camus. . .)

La disolución de la novela, "el crepúsculo de los mundos imaginarios" estaba ya pronosticado, con más sólidas razones, desde 1936, en un capítulo así titulado del libro de Vladimir Weidlé, **Les abeilles d'Aristhée.** En rigor, su argumentación esencial se basaba en el decaimiento y aún carencia de las fuerzas creadoras capaces de forjar un mundo propio con sus respectivos pobladores. Los cuatro ejemplos más significativos elegidos por Weidlé a este propósito —Proust, Joyce, Italo Svevo y Andrey Biely— le parecían finales y no principios, desde el momento en que negaban "la novela como forma espontánea de la vida hecho arte, de la realidad transfigurada en poesía". En cambio, sostenía que el papel preponderante en los últimos años correspondía no al novelista, sino al pensador, al crítico, al ensayista, al historiador, acusándose así el declive de lo imaginario y el alza de lo intelectual.

Más allá, más acá o fuera de la novela

Algunos de esos puntos de vista los reencontraríamos luego en otro vaticinio novelesco, más radical que ninguno de los señalados. Como que se titula —sin ambages compasivos, sin ningún paliativo púdico— nada menos que "El fin de la novela", y ha sido publicado en la **Nouvelle N.R.F.** de París (número 12, diciembre de 1953. (1) Lo firma E.M. Cioran, joven y valioso ensayista rumano de expresión francesa. Podrá sospecharse que después de un título tan explícito y catastrófico, cualquier paráfrasis huelga. Sin embargo, renunciando a toda ironía, reconozcamos que la tesis sostenida por Cioran no obedece a ninguna extravagancia nihilista o a un malhumorado capricho ocasional. Al contrario, se halla en perfecta coherencia con su actitud general ante el mundo. No es nada sorprendente si se repara que el autor de **Précis de décomposition** y **Sillogysmes de l'amertume** —títulos igualmente reveladores por sí mismos— es un ensayista a quien calificar meramente de amargo equivaldría a dar un sabor casi azucarado; es un reflexivo lúcidamente y aún alegremente deses-

(1) Recogido posteriormente en libro **La tentación d'exister.** (Gallinard. París. 1956) con el título más atenuado de "Au dela du roman".

perado cuyo programa no se limita a hacer **tabula rasa** de una simple futesa, como en fin de cuentas es la novela y cualquier otro género, sino cuyo extremador pesimismo tiene un alcance cósmico...

Pero sin más digresiones, precisemos. Para Cioran el ocaso que amenaza a la novela se deriva, ante todo de una exacerbación del intelecto, con la consiguiente disminución de las potencias instintivas. "Lo mejor hace un artista —escribe no sin razón— son las ideas sobre lo que hubiera podido hacer. El "sentido psicológico", nuestra más grande adquisición, nos ha metamorfoseado en espectadores de nuestros abismos". Asegura luego que "la hipertrofia del análisis paraliza al novelista y a sus personajes". Y llega a inferir que "el género está en la agonía por que ha dilapidado su sustancia psicológica y el lector es ya incapaz de interesarse por la vida del héroe". La consecuencia son "esas novelas donde no pasa nada. Hasta el autor parece ausente. Deliciosamente ilegibles, sin pies ni cabeza, podrían lo mismo detenerse en la primera frase que contener docenas de millares de páginas". Alude así Cioran a ciertos experimentos seminovelescos de Maurice Blanchot y otros análogos de Samuel Beckett, Jean Cau, etcétera, pudiendo haber extendido también la referencia al teatro de un Pichette, un Ionesco, un Adamov. Experimentos, exploraciones, bizantinismos, en último extremo, que en diversos momentos literarios de este siglo se han dado, que nunca pusieron en riesgo la vitalidad del arte, pero sobre los cuales resultó y resulta siempre azaroso emitir conclusiones definitivas. Sin embargo, hay un hecho incuestionable; y es, como el mismo Cioran escribe, que "el sentido comienza a datar", a ser inactual, que lo incomprensible porque sí y el hermetismo gratuito gozan de un prestigio insospechado y que la clara legibilidad de una obra —no sólo literaria, sino plástica o musical— puede predisponer ya a algunos contra ella...

¿Deberemos, no obstante, resolver en consecuencia, y para no ser tachados de "incomprensivos", que la novela sin materia es la única posible y que al mismo tiempo, tan singular engendro, devorando a su especie, puede señalar el final de la novela? La atracción abismal, el imán del vacío, son irreprimibles para al-

gunos... Pero si la nada, filósoficamente vista, ha dado cierto jugo, ¿quiere ello decir que la nada como sustancia y contenido novelesco produzcan algo más que una sombra, algo consistente y verosímil? Reflexionar sobre el no ser, sobre la imposibilidad de ser, puede resultar algo tan fértil como reflexionar sobre la plenitud y el acto; pero novelar la inexistencia de los seres y las cosas, difícilmente suscitará más de diez páginas legibles. He ahí por donde esas desnaturalizaciones del sentido de la novela vienen a ser la reducción del absurdo de cualquier intento metamorfoseador, perseguido por otras vías que las genuinamente imaginativas. No señalan, por lo tanto, el final de la novela; son simples accidentes de su destino aventurero, de su incesante recomenzar.

He aquí ahora, como última novedad, como un paso más allá de la novela donde no pasa nada, la aparición de la llamada "novela blanca". Cierto es que esta recentísima especie, más que como una negación de la novela, se presenta como una renovación. Pero ¿en qué consiste exactamente? Difícil resultaría definirla a través de la serie de huidizas teorías y de ejemplos descoloridos que nos presenta **Les Cahiers du Sud** (Marséille, número 334, 1956). Lo que más claramente sacamos en limpio es que un grupo de novísimos novelistas franceses (Bernard Dort, Michel Buter, Alain Robbe-Grillet, Paul Gadenne y Jean Cayrol, entre otros) tratan de "dejar en suspenso" el sentido de la novela y todo sentido, componiendo textos donde nada se cumple ni llega a un desenlace coherente, presentando trozos de diálogos inexpresivos y descripciones lisas. Su propósito es hacer una **tabula rasa**, dejando todo en blanco, para volver a empezar. "El hombre —afirma uno de esos teóricos— todavía no está en el mundo. He ahí el postulado de las novelas blancas. He aquí nuestra evidencia original. Existe el hombre; existe el mundo. Pero no sabemos más. De ahí parte la novela. Parte de su propia negación". Anotemos por nuestra cuenta que tan modestas y negativas comprobaciones no pueden construir ningún punto de partida. Son —dicho llana y crudamente— un callejón sin salida. Más lógico sería que esta novelística de la negación se expresara renunciando, de una vez por todas, a escribir novelas...

Por último, he aquí, no ya una profecía sobre la novela, sino un comunicado de defunción. Es el que formuló hace dos años sir Harold Nicholson. Fue durante el curso polémico de una serie de artículos publicados en **The Observer**, de Londres. Varios escritores, como el ya citado Nicholson, el historiador Philip Toynbee, el poeta Louis MacNeice y los críticos Alan Pryce-Jones y Edwin Muir, cambiaron sus puntos de vista sobre la vida y la muerte de la novela como género definido. Sir Harold Nicholson fue más lejos que ningún otro. Proclamó abiertamente la muerte de la novela, no ya como algo inminente, sino como algo que está sucediendo. A su juicio, la novela se agosta y agoniza porque ya no tiene razón de ser. Con criterio más sociológico que literario, entiende que la novela corresponde a la sociedad y al estilo de vida nacidos de la revolución industrial, esto es, a una época de sosiego. Referida a aquel mundo relativamente apacible, la novela aportaba la aventura, la evasión. Pero puesto que las circunstancias han cambiado radicalmente, todos vivímos "embaucados", "comprometidos" en los grandes seísmos históricos de nuestro tiempo, ¿quién necesitará de la novela para que le cuenten una historia? Para este menester, los nuevos procedimientos técnicos, y particularmente los films, resultan mucho más eficaces. Ahora bien, como se advertirá, el catastrofismo de Nicholson es puramente espectacular. Desde el momento en que identifica la novela con el mero relato de una peripecia, deja fuera la más permanente sustancia novelesca todo lo que no es acción y es arte.

Novela pura, "summa" de impurezas

Si quisiéramos ahora resumir, nos preguntaríamos: ¿qué significan, en último extremo, esas innovaciones, estos vaticinios sobre el fin de la novela? No son otra cosa, sustancialmente, que la expresión hiperbólica de cierto estado de espíritu dubitativo. Es decir, traducen las dudas sobre su más íntima razón de ser dudas no ciertamente privativas de la novela, sino compartidas por los demás géneros literarios en los últimos años. Se relacionan con las teorías y los intentos de la novela pura, la nove-

la ontológica y la novela problemática que tienden a replantear sobre nuevas bases la naturaleza, los medios y los alcances del arte de la ficción. Tienen quizás su expresión más proverbial en aquella famosa bravata de Paul Valéry: "Je n' écrirai jamais: la Marquise sortit á cinq heures", queriendo así proclamar que nunca se sometería a las referencias concretas, las trivialidades inevitables y el conjunto de mínimos o máximos convencionalismos que fatalmente lleva aparejada toda reconstrucción del mundo real. Indirectamente, como reacción contra tales "impurezas", quedaba así postulada la novela pura.

Pero ¿es acaso posible la novela pura? ¿No dejará de ser novela en cuanto se la vacía de su contenido existencial —en el primer sentido de esta palabra—, convirtiéndose en algo inasible, en una abstracción de esencias? El mismo Valéry demostró con su **Soirée avec Monsieur Teste** el anverso grandioso y el reverso inane de semejantes pretensiones. ¿Quién es el señor Teste? Algo así como un embrión de personaje, un ser que no tiene rostro ni cuerpo, situado en un limbo intemporal, ya que los pequeños rasgos de atmósfera más consiguen desdibujarle que definirle. Sin embargo —como ha dicho Claude-Edmonde Magny—, "era menester que **Monsieur Teste** fuera escrito a fin de que se hiciera manifiesto, de una vez por todas, cuán imposible es escribir una biografía únicamente espiritual, ya sea real o imaginaria". Porque la imposibilidad de expresar el pensamiento puro es un mito. No hay novela si no hay encarnación, corporeización. Y esto, por ejemplo, lo sabe muy bien Sartre cuando, para hacer extensibles algunas de sus ideas, las ha llevado del enunciado abstracto a la encarnación humana por vía novelesca y dramática.

Sin embargo, reconozcamos que en ningún otro autor como en Valéry el intento de novela antológica tuvo una expresión tan bella, a la par que un fracaso tan grandioso. Por el contrario, André Gide intentó algo semejante y se quedó, en todos sentidos, a mitad del camino. No conformándose con lograr una novela de estructura tradicional,ni alcanzando tampoco a crear una supernovela, hizo un gran libro frustrado. Aludo, como se

se adivinará, a **Los monederos falsos,** su libro más falso y artificioso, pero el más fértil en reflexiones y perspectivas. "La novela —expresaba allí André Gide, por boca de su **alter ego,** el novelista Eduardo— se ha ocupado de las vicisitudes del destino, de las relaciones sociales, del conflicto de las pasiones, de los caracteres; pero no se ha ocupado de la esencia misma del ser". Sin embargo, tampoco fue eso exactamente lo que intentó sino más bien la novela tipo "muñeca rusa", es decir, la novela insertada en otra, la novela vivida por un novelista, quien al mismo tiempo escribe una novela. Y no conforme aún con esto, multiplicando el juego de espejos, Gide escribió paralelamente, como libro aparte, el "Diario" de **Los monederos falsos.** Con todo ello o por eso mismo, el resultado fue el más radicalmente antitético de sus propósitos: intentando una "novela pura", realizó una novela "summa" de complejidades... De gran libro frustrado lo he calificado antes. Aclararé: grande porque sus intenciones suscitan el máximo interés; frustrado porque su realización artística es deficiente.

En cierta medida, ése fue también el caso de Unamuno en su máxima ambición de novelista: **Niebla.** Unamuno quería hacer una novela de esencias, una novela conceptual, donde los conceptos se volvieran personas. Más allá de la realidad fenoménica, aparencial, racional —según él escribía—, intentaba llegar a una realidad numénica, sustancial. "La realidad en la vida de Don Quijote —argumentaba— no fueron los molinos de viento, sino los gigantes. Los molinos eran fenoménicos, aparenciales; los gigantes eran numénicos, sustanciales. El sueño es vida, realidad, creación". Y si el alcance de este ideal se le escapó en **Niebla,** no hay duda que lo alcanzó en **Tres novelas ejemplares.** Porque en la primera de ellas, su héroe, Augusto Pérez, no pasa de ser un ente ficticio, mientras que Alejandro y Julia, protagonistas de **Nada menos que todo un hombre,** son seres reales con vida autónoma. Recordemos que el afán ascéticoespiritual de Unamuno, sus propósitos de pureza y desnudez, no movidos por ningún ideal estético, sino metafísico, tuvieron una expresión paralela en su teatro. Cuando Unamuno podaba voluntariamente todas sus novelas —salvo la primera, **Paz en la guerra**— de

descripciones y paisajes, cuando esquematizaba los personajes de sus dramas, no pretendía otra cosa que mostrar al desnudo el mecanismo interno de las almas.

Con la excepción de **Contrapunto**, de Huxley, forzoso es reconocer que la novela desdoblada, la novela en que el novelista se interroga sobre lo que está haciendo, sometiéndolo a crítica ante el lector, no llegó a alcanzar realizaciones absolutas. ¿Acaso esta porción de fracaso inevitablemente adherido a semejantes experimentos, no dependerá en buena parte de la actitud marginal, irónica, en que el autor está obligado a situarse, proyectándose ante el lector como el que se ve y es visto al mismo tiempo? Y sin embargo, la tradición de esta especie novelesca no arranca de hoy. René Wellek y Austin Warren señalan ya como un ejemplo de esta "novela sobre la novelística", el **Tristram Shandy**, de Sterne, y también **La feria de las vanidades**, de Thackeray, donde la ironía del autor frente a sus personajes equivale a la presencia de la literatura, recordándose que no es más que literatura. Pero la plena realización estética sólo puede alcanzarse cuando tal literatura se convierte en algo tan verdadero como la vida, cuando ficción y realidad pierden sus límites, cuando un Cervantes, por ejemplo, hace que Don Quijote salga de la literatura: esto es, proyecte y transfigure en el mundo cotidiano el mundo de sus lecturas.

Ahora bien, si la novela que, en última instancia, llamaríamos metafísica, linda con lo imposible, parejamente, la novela que, en el extremo opuesto, llamaríamos intrascendente, no tiene ya clara razón de ser. Está fatalmente destinada a permanecer en ese otro rango inferior ocupado por la llamada literatura de envilecimiento, aquélla que no llega a la diversión y se queda en la irrisión. Porque hay un hecho inconstrastable: y es que la novela —como cualquier otra expresión literaria, por supuesto— debe responder tanto a una necesidad literaria, como a una exigencia frente al mundo. Ya presente destinos individuales o confictos colectivos, lo importante es que acierte a interpretarlos, a darles un sentido. En el acierto con que logre recrear una imagen del mundo, no meramente estática o refleja, sino activa e influyente,

radican las más firmes razones de su supervivencia. Sólo así, enriquecida por este sentido superior, pero cuidando de no perder, empero, su autonomía estética, la novela podrá incorporar sin riesgo de vida hasta los más nihilistas experimentos superando toda clase de vaticinios. . .

La máquina de escribir novelas

Las amenazas contra la novela no están, por lo tanto, en las profecías sobre su fin, en la crisis de que periódicamente se habla hace ya tantos años; últimamente vienen por un lado más imprevisto: proceden de la máquina de hacer novelas, a la que se está dando los últimos toques en Norteamérica. No es una chanza, contra lo que pudiera parecer. Es un invento positivo, y al punto desconcertante, como todos los que pretenden entrar en la intimidad mental; es un hijo de la Cibernética así como existen ya las máquinas de calcular y los cerebros artificiales que averiguan errores de esas mismas máquinas, se intenta ahora perfeccionar ciertos aparatos que harán traducciones directas de una novelas. Cierto es que tales novelas serían, por así decirlo, novelas medias, variantes verbales de varias novelas dadas, disueltas y trituradas previamente entre los rodillos y mecanismos del aparato ¿Invento monstruoso? No tanto, si se considera despacio. Comoquiera que este nuevo artificio de la Cibernética sería incapaz de escribir por primera vez unos **Hermanos Karamazov**, una **Guerra y Paz**, un **Rojo y negro**, una **Fortunata y Jacinta**, y obras similares, las novelas que escribiría mecánicamente no serían muy distintas de las muchas que hoy se escriben manualmente; es decir de la producción mostrenca, indiferenciada, "standard", que forma ya casi el noventa por ciento de la novela norteamericana, el sesenta por ciento de la novela inglesa y el cincuenta por ciento de la novela francesa, española, italiana, hispanoamericana.

De suerte que este nuevo engendro mecánico tampoco acabaría con la novela. Al contrario, yo presumo más bien que la vitalizaría, que contribuiría a la depuración del género, librándo-

nos de una vez de toda esa novelería huera que cunde y prolifera y es pasto fácil de quienes buscan, ante todo, el ronroneo de anécdotas fáciles. "No es oro todo lo que reluce"; no son novelas todos los relatos más o menos diestramente pergeñados que bajo tal rótulo se nos ofrecen. Ninguna garantía, en último extremo, pueden ofrecernos, para su valoración cualitativa, un Premio Goncourt, ni un Premio Pulitzer, ni siquiera un Premio Nobel. Mucho menos la circunstancia de que surja rodeada con la publicidad millonaria de un "best-seller" yanqui ni su fácil traspaso a la pantalla. El viento —ya inevitablemente asociado a todo folletín con ínfulas de novela— se lleva rápidamente tanta hojarasca superflua.¡Bienvenida sea, por lo tanto, esa anunciada, no amenazante sino purificadora, máquina de hacer novelas!

GUILLERMO DE TORRE

Guillermo de Torre es uno de los maestros de la crítica literaria y artística en lengua española. Este ensayo fué incorporado al curso "Proyecciones sobre la literatura actual" que dictó en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura.

EL RECUERDO DE UN "MONSTRUO SAGRADO"

EL DECORADO

Todo el mundo conoce, en el Barrio Latino de París, la rue Gay Lussac (un sabio), que arranca de la place Edmond Rostand (un poeta), que termina en la rue Claude Bernard (otro sabio), y que está cruzada en la mitad por la rue Pierre Thuiller (un pintor), y en la que se encuentran el Instituto Oceanográfico, el Museo Pedagógico, el Instituto Hispánico, el Instituto del Radio y muchas, muchas librerías. En el número 32 vive el Principe de los Poetas de Francia, Paul Fort. Millones de estudiantes venidos de todo el mundo la han recorrido en todos los sentidos, y aun cuando regresan a sus patrias lejanas, no la olvidan nunca, porque, como a una mujer, se la aprendieron con la memoria del corazón.

Y es en el número 1 de la rue Gay Lussac, es decir, a la vista de los mármoles, de los bronces, de las fuentes y de los arbolados del Jardín del Luxemburgo, la entrada principal de la casa casi en el Boulevard Saint-Michel, que hace poco fue inaugurada una placa de mármol. El iniciador de la ceremonia no fue otro que nuestro ilustre amigo el poeta Pascal Bonetti, presidente de la Asociación de Poetas de Francia. Y tuvo lugar en honor del más grande de los intérpretes de los poetas dramáticos franceses:Mounet-Sully, el más auténtico Monstruo Sagrado.

¿QUE COSA ES UN MONSTRUO SAGRADO?

La expresión es romántica, y nació bajo el reinado de Su Majestad Sarah Bernhardt, en la époso más gloriosa de la Casa de Moliere, a fines del siglo pasado.

Las circunstancias de su nacimiento son conocidas, pero más que nunca hoy es bueno recordarlas aquí. En una recepción parisiense, después de una inolvidable representación de "Edipo Rey", en la que Mounet-Sully más que representaba, rugía, clamaba su papel, los ojos reventados vaciándoseles sobre la túnica, el cayado real en la mano derecha, con toda la Grecia de Sófocles en el rugido lleno de ecos, Sarah Bernhardt, que había representado el papel de Yocasta, preguntó a un burgués que se encontraba allí, como pobre mortal extraviado entre inmortales, que ¿qué le había parecido la representación? Y el burgués, bajando los ojos con timidez, confesó:

—Por un momento, Señora, me pareció que en la escena no había artistas, sino monstruos en libertad.

Y Sarah, colérica, ofendida, vibrándole en la garganta la célebre voz de oro, y ante la estupefacción y el silencio general, rugió a su vez:

—¡Monstruos, sí señor! ¡Monstruos que usted no podrá comprender nunca! ¡Nosotros somos un coro de Monstruos Sagrados!

EL MONSTRUO MOUNET

Mounet-Sully fue el trágico por excelencia. Había nacido en la patria de Cyrano de Bergerac, y desde muy joven, con la sangre hirviéndole en las venas, en compañía de su hermano Paul Mounet —otro grande de la escena, aunque no Monstruo Sagrado— vino a París a meter miedo a los públicos burgueses, a las gentes timoratas, acostumbrados a oir declamar académicamente los endecasílabos clásicos del repertorio; esos burgueses que andan atacados siempre de economía de pensamiento y de

debilidad metafísica, y que todo lo que se sale de lo corriente les parece un accidente escandaloso, que los aterroriza.

Era un gigante, pero su naturaleza era sensible. Y en la escena de la Comedia Francesa se encontró con otros Monstruos entre ellos los hermanos Coquelin, la misma Sarah, la divina Bartet, de Max, Sylvain, y este Yonnel, el último de la gran raza, que Max Descaves, director actual de la Comedia Francesa, acaba de retirar definitivamente de la escena, pasados desde hace tiempo ya todos de los límites de la edad.

El monstruo Mounet-Sully era un viento huracanado. Sus roles no los decía, sino que los ululaba. Los abonados pedían que fuera encerrado en un manicomio. El energúmeno hacía temblar los artesonados del viejo edificio, y sus rugidos hacían hincharse, como velas de un barco de Homero, los pesados cortinones de terciopelo rojo que servían de telón. Y cuando se pedía para él una camisa de fuerza, se le otorgaba la corona de inmortales laureles. Y cuando los timoratos le llamaban "bárbaro", el mundo todo entero lo declaraba "epopéyico".

Al inaugurar la placa de mármol en el número 1 de la rue Gay Lussac, que fue en la que vivió sus últimos años y en la que murió Mounet-Sully, rodeado del respeto universal, Pascal Bonetti dijo que el Monstruo "había sido el más grandioso intérprete de los poetas".

Nada más cierto ¡De Sófocles y Eurípides a Shakespeare, y de Corneille a Hugo! Había creado "Los Burgraves", "Antígona", "Marión Delorme". Había encarnado, como nadie antes que él, como nadie después de él, los papeles más importantes del repertorio clásico: había sido el más shakespeariano de los Hamlet, el más huguesco de los Ruy Blas, el más vibrante Hernani, el más sombrío Otelo, el más desgraciado Orestes. Había sido un incomparable Rodrigo del "Cid", había hecho llorar a todo el mundo encarnando a ese Poliucto corneliano, que prefiere la palma del martirio al amor de su mujer. Había sido ¡y de qué manera grandiosa! el más emocionante Rey Lear que haya pisado un escenario parisiense: su patetismo hacía vacilar el corazón de los espectadores, en los que la emoción era atroz.

Y también había sido Aquiles, el bravo combatiente de Troya, el que durante la batalla mata a Héctor. Y había encarnado al Nerón de Racine. Y había hecho diez, veinte papeles más, todos elevados a una altura olímpica, todos vibrantes, crepitantes, calientes, como ciclón espiritual nacido en las interioridades fabulosas de la Poesía,o de la carne misma, honda y desgarrada de lo humano.

EL CULTO DE LAS GLORIAS

Francia es un país ejemplar en eso de mantener encendio, como inapagada antorcha griega, el culto de sus hombres gloriosos.

Una calle parisiense lleva el nombre de Mounet-Sully. Y hay otras que se llaman Stephane Mallarmé, Anatole France, Claude Debussy, Jean Moréas, Catulle Mendes, Gabriel Fauré, Jules Lemaitre, Albert Samain, Racine, Henri Becque, Voltaire, Francois Coppée, Georges Bizet, Diderot, Georges Sand, Víctor Hugo, Emile Zola, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Guillaume Apollinaire, Jean-Jacques Rousseau, Ernest Renan, Scribe, Beaumarchais, Gerard de Nerval, Sully-Prudhomme, Balzac, etc., etc., ¡Más de cien!

Esto me recuerda mis caminatas a pie a través de Atenas, a la sombra del Acrópolis, en donde uno encuentra las calles de Homero, Eurípides, Sócrates, Fidias, Sófocles, Platón, Aristóteles, Esquilo, Pausanias, Plutarco, Epicuro. . .Cien nombres más, como flechas encendidas que se clavan en la carne de nuestra meditación. Es, en Atenas como en París, un resumen vertiginoso, una síntesis que habla, que sugiere, que ilumina, de la nacionalidad, de la raza y de la esencia.

Es con mucha razón que decía el escritor norteamericano, John Dos Passos, que "ser escritor, poeta, filósofo, hombre de teatro o artista en Francia, es tener asegurado ya su nombre en una calle, en un bulevar o en un jardín."

Y como al mismo tiempo se trata de una ciudad cosmopolita, de anchas y generosas ideas liberales y universales, las glorias extranjeras están también representadas en su mapa: hay las calles Lord Byron, Murillo, Shakespeare, Goethe, Humboldt, Velázquez, Michel Ange, Dante, Mozart, Rossini, Petrarca, etc., etc., ¡Hay hasta una calle Carlos Finlay!

EL HOMBRE EN DOS ANECDOTAS

Por algo el vocablo tiene origen griego: anekdotos. Se trata de una pequeña historia, de un trazo breve pero intensamente vivido, en el que se pueden recoger las características del personaje al cual se refiere la anécdota. En Francia la "petite histoire" (como la recogida en los libros encantadores del gran G. Lenotre, miembro de la Academia Francesa, cuyo entierro vi pasar en París en 1935) es tan importante como la Historia a secas. Se puede resumir al hombre en cuatro líneas, como un paisaje en un croquis.

Del Monstruo Sagrado Mounet-Sully circuló siempre una riquísima colección de anécdotas. Cuidadosamente yo he recogido dos, para dároslas aquí, pues pintan el carácter, el corazón y la mente del hombre, y nos lo dan como si se tratara de un retrato de cuerpo entero.

La primera es del Monstruo Sagrado vibrante y retumbante de sus años de gloria. Su amigo el director de la Comedia Francesa, Jules Claretie, en su escritorio de la Place de la Comedie, conversaba sobre la actuación de Mounet-Sully en el dramón romántico de Dumas padre titulado "Henri III". ¿Le gustaba el papel? ¿Encontraba en él algo que no lo satisfaciera plenamente? Sin meditar mucho, Mounet-Sully habló:

—No, no estoy descontento del rol— le dijo a Claretie, quien lo escuchaba con mucha atención, y quien después referiría el caso. Me gusta el papel hasta el último acto. Pero cuando, con una bella y afilada espada en la mano, debo huir perseguido por los asesinos, encuentro eso talmente cobarde, que, mi querido

Claretie, y no se asuste, una de estas noches voy a quedarme en escena y a defenderme como todo un hombre.

La otra anécdota es ya melancólica. Tiene la profundidad del crepúsculo humano. Cuando en esa misma casa de la rue Gay Lussac, los médicos lo habían desahuciado, y se convenció de que su rol llegaba al término, tuvo una larga conversación con su íntimo amigo Edouard Champion, quien, sacando fuerzas de flaquezas, se atrevió a decirle que morir es, en fin de cuentas, la cosa más natural del mundo, y que además, él, Mounet-Sully, había muerto mil veces en la escena. E! Monstruo Sagrado moribundo se quedó pensativo, inmóvil entre las sábanas. Después, arrastrando con profunda tristeza las palabras, dijo en voz suave, como si más que a Champion se estuviera hablando a sí mismo:

—Morir, querido amigo, es muy difícil, muy difícil. . . cuando no hay público. . . .

FINIS TERRAE

Debo advertir noblemente al lector que la raza de los Monstruos Sagrados ha terminado en París. Como el Siglo de Oro español, como el Siglo XVIII francés, como el Renacimiento italiano, la estirpe "monstruosa" tuvo su florecer, su reventar, y su huella espectacular; y después su declinación y su muerte. "Hasta aquí llega la tierra". Ya no hay más Monstruos Sagrados.

Pero entre ellos Mounet-Sully fue el más sonoro y el más auténtico. Y como lo atestigua esa placa que los poetas y los artistas de teatro de París develaron no hace mucho en el número 1 de la rue Gay Lussac, en la que murió, su culto y su recuerdo están vivos, en un París siempre sensible.

Aquí los grandes poetas y los grandes artistas muertos —y conste que no se trata de una frase retórica, aunque lo parezca, sino de una realidad cotidiana— proyectan larga sombra de

laureles sobre la geografía espiritual de la patria. Nunca se les olvida y siempre se les venera. Y ya que de París nosotros copiamos muchas modas intrancendentes y muchas bataclanerías, ojalá que estos recuerdos de un Monstruo Sagrado sirvan para que también copiemos allá el acto griego de la antorcha votiva y la exaltación de los nobles recuerdos.

EDUARDO AVILES RAMIREZ

El periodista Eduardo Avilés Ramírez a través de sus crónicas de París mantiene informado a todo el público hispano-americano de las actividades culturales y artísticas francesas.

SECRETO ASEDIO

I

Vigilia humedecida, grana ofrece,
dulce lumbre de hielos destilada
que si en el fresco tallo desfallece,
brota de pronto en luces acendrada.

La sombra de su piel el aire mece,
lentamente su linfa enamorada
como yerto rescoldo reverdece,
perenne llama ajena a la mirada.

Roce tenaz, el blando humor destruye
como agua solitaria que si fluye,
de su inocencia salta inapresable,

oculta su desborde en lo futuro
para un nácar intacto que inviolable
en su pasmo fugaz, brilla en lo oscuro.

II

Temblando, sorprendida en su fijeza,
la sangre desentraña su desvelo,
estalla, ruge, redescubre el velo
que oculta de los labios la certeza.

En el tibio trasfondo en que tropieza
el fruto deleitoso del anhelo
hay un insospechado, oscuro vuelo
que libre escapa, mas infiel regresa.

Por el follaje límpido del gozo,
—secreto roce, cáustico alborozo.—

la erguida pulpa de la muerte asoma,
deshace la nostalgia de la gracia
y en invisibles ríos la sed sacia,
dejando tras su paso un acre aroma

III

Por el sueño asomaron las agujas
de los dorados frutos de la nieve,
cautiva claridad que desdibuja
su tinte azul en húmedo relieve.

El gas que deshilvana su burbuja
para nube fugaz o cristal breve,
el tiempo aísla, disminuye, empuja,
ya secreto rescoldo o llama leve.

Avido de su luz, el cielo roza,
su imaginado éxtasis olvida,
esbelto son que vuela, no sollozo,

no umbrosa sencillez, último pozo
en que resuena íntima tu rosa
tras el helado soplo de la vida.

IV

Yo sé que el dulce hielo de esta herida
como húmedo panal de miel amena
perderá su rubor de fruta plena
por insaciables labios poseída.

Se me torna ceniza enmudecida
este verde murmullo de colmena
y el júbilo que al tacto me encadena,
caerá, la incierta lumbre diluída.

Oculto mi sentido casi inerte
al invisible aliento de esta grana,
y con el fijo anhelo de perderte

resbalo por el tiempo que desgrana
en el secreto asedio de la muerte
la incierta arena de su impar mañana.

V

Abro los ojos y la luz invierte
la frágil limpidez que el sueño gana,
esquiva flor de fiesta cotidiana,
toda delicia la humedad revierte.

La cernida granada de la muerte
que tras la umbrosa nube se desgrana
tal imantada, fija filigrana,
lo sé, lo sé, la claridad convierte

en un hueco espejismo, todo yace
a mis plantas, la luz se descolora
como nieve candente, en rubio impacto

los decantados vértices desdora
y esta aurora indecisa el tiempo hace
como ave fugitiva, hielo el tacto.

LA NIEVE O EL ESPEJO

Para Angel Huete.

La nieve se ensombrece al más oscuro impulso
pues oculta en la noche sus alas
o renace en el agua del espejo.
¿Alas o fuego enajenado que escapa de su piel?

Los espejos reflejan las sonrisas,
pero flotan de pronto entre las muecas del azogue
los sueños de las doncellas invioladas
o los enfermizos éxtasis de los adolescentes.
La nieve o el espejo...
¿qué superficie tiñe la inocencia?
Sólo el brillo intocable es quien alcanza la pureza del sueño.
La humedad de la nieve o el filoso cristal
deja caer la imperceptible niebla que envuelve el aire
como una penumbra entrevista
en la huella que tras la noche queda en el agua.
El agua ha separado lentamente sus poros
como las imágenes ocultas que deshacen el fulgor de la luz,
Los cadáveres yacen insepultos en el vidrio
y nos miran fijamente a través de nuestros mismos ojos.
No venceremos nunca con un gesto la terrible mirada de los
(muertos,
y al quebrarse el espejo,
sus ojos centuplicados nos desafían siempre
desde su insoluble sustancia.
Las sonrisas grabadas como en cera
no destruyen jamás su certeza ante un golpe de viento.
Los espejos renacen en la muerte,
la nieve yace en el goce de nuestra propia carne.

ALVAR GONZALEZ PALACIOS.

Alvar González Palacios, joven poeta cubano, colabora en importantes revistas literarias de Cuba y de América.

ESQUEMA PARA UN ESTUDIO DE PONCE

1. EL HOMBRE

Alfredo Fuentes Pons, conocido en el mundo artístico con el sobrenombre de Fidelio Ponce de León y Henner, más corrientemente, Ponce, nació en Camagüey, el 24 de Enero de 1895. De su padre Don Antonio Fuentes, cronista religioso en Camagüey, muy ligado a la Iglesia, tal vez recibió Ponce, las inclinaciones religiosas que a pesar de su azarosa vida nunca le abandonaron y que tántas veces expresó en su obra.

En Camagüey, cursó estudios en las Escuelas Pías. Allí servía como ayudante en la misa. Posiblemente no terminó su educación en la citada Escuela, aunque nada en concreto podemos afirmar al respecto. De esta etapa de su vida que comprende su infancia y primera juventud nada más puede decirse, ya que él mismo se complació en rodearla de misterio.

¿Cuándo vino a La Habana? ¿Qué motivos lo impulsaron? Nada cierto hemos podido hallar. Se dice, y es admisible, que muerta su madre, Mercedes Pons Portuondo, y vuelto a casar Don Antonio, abandonó el hogar paterno por desavenencias con su madrasta.

Su expediente en la Academia de San Alejandro, textualmente dice:

> "Alfredo Fuentes Pons aparece matriculado en esta Escuela en el curso de 1915-1916 y registrado con nota de Sobresaliente en Dibujo Elemental".

Revisados años sucesivos no aparecen más notas de Alfredo Fuentes Pons.

Sus compañeros de aulas nos dicen que fue Ponce, a quien llamaban "Murillo el loco" —apodo que acepta por su parte sin protestar— un alumno indisciplinado y falto de interés en las clases a las cuales asistía irregularmente.

Como puede preverse abandona las aulas de San Alejandro, sin graduarse y en completo desacuerdo con las normas establecidas.

Después de su salida de la Academia, perdemos el hilo de su vida; Ponce por esta época hace muchos viajes por la Isla, y se dedica a la pintura comercial y a retocar fotografías.

Todavía se conservan en algunos establecimientos comerciales de provincias, letreros pintados por Ponce.

De estas escapadas regresaba contando a sus íntimos que había estado en el extranjero, describiendo estos viajes imaginarios con tal habilidad, con tal ingenio, que dejaba convencido al más incrédulo, si no lo conocía bien, de que efectivamente había viajado por el extranjero, cuando en realidad jamás salió de Cuba.

En 1930, tras una larga estancia en Güines, según consta en una carta de Fernández Arrondo, vuelve de nuevo Ponce a La Habana. Todavía no ha expuesto; sus cuadros son desconocidos por el gran público.

Personalmente se manifiesta como lo que ha sido siempre, un inadaptado, un ser combativo y combatido, bohemio, anda de un lado para otro, entregado a la bebida, desaseado, en la más completa miseria, duerme en la calle, donde le sorprenda la noche, cuando no se acoge temporalmente al amparo de un techo amigo. No le interesa más que pintar y pasar a la posteridad.

Por el año 1931, acude a las tertulias que se celebraban en casa del Dr. Emilio Rodríguez Correa. Nos cuenta el propio Dr.

Rodríguez Correa que el mismo Ponce, a manera de presentación personal, le mostró una cabeza de Cristo. A partir de ese día asistió a las tertulias con regularidad, haciendo un dibujo diario que al marcharse regalaba a Rodríguez Correa y que hoy constituyen su valiosa colección.

Al principio, dice el Dr. Correa, no hablaba con nadie, después cuando entró en confianza, comenzó a hablar con la absoluta sinceridad que le caracterizaba.

En 1934 ha abandonado temporalmente la bebida y ayudado por buenos amigos expone por primera vez en la sociedad "Lyceum", apareciendo su pintura desde esta primera exposición personal con los caracteres esenciales que la distinguen: ausencia de influencias ajenas, predominio de la introversión sobre la extraversión aunque todavía el pintor se relaciona con el mundo que lo rodea. En su época de carnes duras, rostros enjutos y tintes sombríos, en una obra firme de intensa sensibilidad amalgamada con un sutil calor humano, logra un absoluto dominio de la técnica y la composición.

En 1935, expone en el Salón Nacional del Ministerio de Educación, recibiendo un premio por su Cuadro "Beatas".

En 1937, año muy laborioso para Ponce, concurre a la Primera Exposición de Arte Moderno, celebrada bajo los auspicios del Ayuntamiento de La Habana, en los salones del Centro de Dependientes. Logra ser mencionado en diversos artículos periodísticos publicados entonces. Pinta además un mural para la Escuela José Miguel Gómez.

En 1938, en el II Salón Nacional, es premiado otro cuadro suyo "Niños", que al igual que "Beatas" pertenece al Ministerio de Educación. Asimismo, concurre a la exposición que en los Delfhic Studios de New York le organiza el Dr. Jorge Mañach. Esta exposición de Ponce en New York no tuvo mucho éxito tal vez porque en aquel tiempo el arte moderno tendía demasiado al color, imperaba en la pintura un colorido vivo, fuerte, intenso que deslumbraba las retinas impidiéndoles per-

cibir de momento las delicadas matizaciones de Ponce, entonces mal interpretadas por los críticos de la gran ciudad.

Consagrado Ponce por su éxito en estas exposiciones, podría suponerse que su vida ha cambiado, que ya no es el bohemio andariego y borracho que duerme donde le sorprende la noche, pero no es así, su éxito es fiel compañero de la miseria más absoluta.

Vuelto a la bebida desde su exposición en el I Salón Nacional de Pintura en 1935, continúa llevando una vida miserable, arrastrando por las calles sus pies descalzos y barba crecida, hundido en la embriaguez y atenaceado por la tisis, enfermedad que irá minando poco a poco su salud hasta conducirlo a la muerte.

Hosco, huraño, rebelde, antisocial, su mundo se aleja cada vez más del mundo real, su preocupación por pasar a la posteridad aumenta y sus ataques a la Academia se hacen más frecuentes. Asimismo, en sus apariciones en público, exponía con crueldad diabólica sus opiniones sin importale si eran bien o mal recibidas, logrando con este proceder hacer menos deseada su presencia y crearse un mayor número de enemigos.

Después de 1938, perdemos otra vez el hilo de su vida; se refugia en provincias, viviendo largo tiempo en Matanzas, dejándose ver en La Habana los fines de semana. Por esta época lleva amores con la que él llamó más tarde su primera María, su bella campesina muerta.

En 1941, es uno de los concurrentes a la Exposición Latino-Americana de Boston, en la cual su obra fue encomiásticamente celebrada por la crítica norteamericana.

En 1942, expone junto a otros pintores cubanos en una exposición celebrada en el Lyceum, organizada por José Gómez Sicre.

Al año siguiente de esta exposición, muere María, dejando un vacío doloroso en el alma del pintor.

ESQUEMA PARA UN ESTUDIO DE PONCE

Tras la muerte de su amada vuelve Ponce a La Habana, alojándose junto a los entonces jóvenes estudiantes de pintura en la Academia de San Alejandro, Escobedo y Nápoles.

Ya ha abandonado la bebida, sustituyendo los tragos de alcohol por leche de vaca.

Un poco después, lo encontramos instalado en el hogar de los esposos Berg, donde produce toda esa serie de maravillosos cuadros que forman hoy la colección Lluch-Berg. Allí conoció Ponce a María, su esposa, la que endulzó con su ternura y solícitos cuidados la amargura de sus últimos días, la que le proporcionó la inmensa dicha de darle un hijo.

Celebra en 1944, una Exposición personal en el Círculo de Bellas Artes.

Ya en esta etapa de su pintura, el artista ha llegado al máximum de su genio creador, domina completamente su técnica personalísima.

Su lucha por pasar a la posteridad arrecia; a todos los íntimos hace la misma pregunta ansiosa: ¿Tú crees que mis cuadros queden?

> "La posteridad —decía— tiene ojos muy bellos, muy bellos; muy chiquitos, muy chiquitos... Son muy pocos los que caben en ella".

A partir de entonces, la miseria y la enfermedad no lo abandonan, sobre todo la última que lo lleva en 1948 al Sanatorio La Esperanza, en un afán inútil por recuperarse, pues ya Ponce estaba herido de muerte y no podría salvarse. "La Parca", como él decía siempre refiriéndose a la muerte, le amenaza de continuo.

En este mismo año le organiza la Sociedad Universitaria de Bellas Artes, una exposición personal en que estuvieron presentes obras de las distintas etapas del pintor y que tuvo el valor de ser el adiós postrero de Fidelio Ponce, antes de emprender el viaje hacia la eternidad.

Después de esta exposición totalmente quebrantado abandonó el Sanatorio y se instaló junto a su esposa e hijo en una casita en Marianao, cerca del paradero de Redención. Salió para morir junto a los suyos; la enfermedad lo había vencido.

Al fin, el 19 de febrero de 1949, tras una lucha titánica con la vida y con la enfermedad, cumplió su cita con la Parca. Ponce el maldiciente, el abandonado, el inconforme, el rebelde que vivió en perpetua guerra contra todo y contra todos, luchó denodadamente por lograr una obra que fuera totalmente suya. A pesar de sus asperezas, de su sinceridad implacable, él ha dejado un recuerdo cariñoso y nostálgico en cuantos le conocieron.

Ponce era un hombre agradecido, muy desprendido, no le daba valor al dinero. Daba sus cuadros por cualquier precio cuando no los regalaba, que así ocurría la mayor parte de las veces; con sus íntimos era de una ternura rayana a veces en la ingenuidad. Si hablaba mal de los demás, lo hacía como el psicólogo, tratando de descubrir los más recónditos secretos del alma humana. El deseaba siempre buscar la verdad, la hondura de todo cuanto acontecía en arte y lo demás. Se elogiaba a sí mismo, en tal forma, que denotaba cierta inquietud interior, cierto temor de que su obra no alcanzara la perdurabilidad en el tiempo, que constituía la aspiración principal, el eje central de su vida.

A pesar de su extravagante atuendo de sombrero hundido y barba crecida, de su fealdad, su figra era agradable y llena de contenido expresivo, inteligente, y a la vez simpático, melancólico y triste.

Tenía una gran imaginación a la vez elegante y chabacana, con la que a falta de su acontecer real, se creó todo lo que no pudo tener.

De la misma manera que imaginaba viajes que nunca realizó, se inventó desde un nombre que no era suyo, Fidelio Ponce de León, hasta una familia irreal. Así recorriendo siempre un camino de figuraciones, adornaba y coloreaba con los arre-

batos de su fantasía, sus pintorescos relatos, no desprovistos las más de las veces de travesuras de lenguaje. Poseía cierta cultura que le permitía hablar de los pintores clásicos y modernos como si fueran viejos conocidos; en su boca se mézclaban los nombres de los más diversos pintores desde Miguel Angel hasta Picasso. Además poseía sólidos conocimientos en materia plástica, como podemos apreciar en los numerosos pensamientos sobre arte que nos ha dejado.

La vida de Ponce fue un doloroso viacrucis, que el pintor recorrió con un solo anhelo: que sus cuadros pasaran a la posteridad. Padeció todas las penalidades, desde la miseria más desesperada, pasando por las torturas del vicio, hasta la terrible enfermedad que extinguió su existencia. Olvidado por quienes podían ayudarlo, en el abandono más completo trabajó febrilmente como quien libra una batalla con el gesto fiero y el alma toda puesta en la obra que realizaba, dejando en cada cuadro un pedazo de sí mismo.

En su rebeldía esencial representó como nadie al hombre de su tiempo, no se avino nunca a los convencionalismos de salón, no le interesaron los puestos oficiales ni las alabanzas inmerecidas, si ello significaba la renuncia a alguno de sus ideales. Entregado por entero a su pasión artística fue independiente en sus juicos y en su arte y no se doblegó jamás al criterio ajeno.

Ponce no encajaba en nuestro mundo donde con tanta frecuencia se sacrifican los más altos ideales a cambio de posiciones relevantes, y por lo tanto se creó un mundo propio donde los hijos de su fantasía tomaron forma.

No vivió de presente sino de futuro; toda su vida fue un hacer para obtener el derecho a la futuridad que es como decir a la gloria, a la eterna permanencia en el tiempo sin medida ni término. Y lo logró, porque es verdaderamente ahora cuando Ponce vive. Vive en cada nueva emoción que nos despierta su obra, en su consagración definitiva. Acaso, si es posible ver del más allá, se burle de la vida, el socarrón Ponce por haber comprado con su trágica existencia el derecho a perdurar.

Muerto Ponce su obra le sobrevive, como lo prueban las numerosas exposiciones de la misma efectuadas desde su muerte hasta nuestros días; citaremos a manera de ejemplo solamente tres de las muchas presentadas: la ofrecida por el Ministerio de Educación, en el Parque Central de La Habana, en octubre de 1949, a raíz de la muerte del pintor, que reunió cuadros de las diversas etapas de su pintura. La que tuvo lugar en febrero de 1950, en Camagüey, ciudad natal de Ponce, en los salones del Camagüey Tennis Club, y en 1956, en la Galería Arte y Cinema La Rampa, se presentó una interesantísima exposición de las diversas obras de Ponce, no sólo por la calidad insuperable de las mismas, sino por el hecho de presentar algunas por vez primera. En el acto de clausura de la citada exposición se entregó una vez más el premio "Fidelio Ponce", instituído por la Federación Estudiantil Universitaria, con la doble finalidad de rendir un homenaje de admiración a nuestro gran artista y estimular la actividad pictórica nacional.

Hoy, para gloria de Cuba, la obra de Ponce trasciende el ámbito nacional, encontrándose algunos de sus cuadros en distintos países extranjeros. Así el Museo de Arte Moderno de New York, posee su cuadro "Mujeres", y en nuestro propio país conserva el Museo Nacional, dos de sus cuadros más famosos: "Niños" y "Beatas", lo que le permitirá a las futuras generaciones cubanas y extranjeras gozar de las calidades extraordinarias de la pintura de Ponce.

2. EL ARTISTA

Los dibujos de Fidelio Ponce, son una extraña caligrafía que muestra claramente su calidad de dibujante, su absoluto dominio del oficio. Nos parece que el pintor no ha realizado esfuerzo alguno al trazar esos maravillosos dibujos, sino que ha dejado correr el lápiz suavemente, como al descuido sobre el papel, deleitándose en cada línea, en cada trazo, impartiéndoles ese aire de levedad, de sugerencia, de distinción y elegancia que los caracteriza.

ESQUEMA PARA UN ESTUDIO DE PONCE

A más de sus numerosos dibujos a lápiz, la mayoría de ellos de la colección Correa, nos ha dejado una gran cantidad al carbón; algunos tocados con blanco y otros entonados al pastel, que presentan los mismos caracteres de los anteriores.

Empleó principalmente el óleo, utilizando una paleta en extremo simplificada compuesta de muy pocos colores: ocres, verdes, azules, grises, rosas, predominando los blancos, a través de cuyos cambiantes matices expresaba el pintor las diferentes emociones de su espíritu.

Su manra de pintar revela su originalidad; no acudía al bosquejo previo, pues comenzaba su cuadro por cualquier punto: un ojo, un perfil... creándose la forma definitiva a medida que su mano experta avanzaba en el trabajo.

Su temperamento fogoso de artista le hacía terminar sus cuadros en poco tiempo, y asimismo le obligaba a apartarse de todo convencionalismo al pintar, adoptando actitudes insospechadas; pintaba con espátula, con los dedos, con el cabo del pincel y hasta con los codos, muchas veces tirado en el suelo sobre el lienzo.

Su inconformidad de investigador ansioso de encontrar, le hacía repintar un cuadro sobre otro hasta plasmar en la tela el anhelo de su voluntad creadora nunca satisfecha.

Sus pinceladas eran sueltas, ágiles, gruesas, dejando ver en algunos cuadros el blanco de las telas. Los frotados y los empastes parecen distribuídos al azar.

Al principio utiliza con frecuencia la espátula, cargando abundantemente sus cuadros con un blanco terroso, en que la pincelada es tan gruesa, tan espesa, que sentimos el color.

Ya, al final de su vida, no empasta tanto; su blanco se hace translúcido, su pincelada se aligera y sus cuadros aparecen envueltos si se nos permite la expresión, en una atmósfera más suave, más delicada.

Aunque aprovechó las lecciones del Impresionismo como el interés en la luz, los colores claros, la pincelada suelta, la técnica abocetada, no se plegó a esta Escuela ni a ninguna otra y sobrepasándolas llegó a un expresionismo fuertemente individualista. Creó con elementos de la estética y la técnica impresionista, una pintura que en su concepto esencial dista mucho del Impresionismo.

En fin, podemos decir, que las obras de Ponce por la composición lograda, la armonización del colorido y el equilibrio, muestran una técnica definida y original.

En relación con el asunto, nuestro artista empleó un temario compuesto por figuras: mujeres representadas con frecuencia por beatas fervorosas y orantes, niños, Cristos dolorosos y místicos, arquelines llenos de gracia, algún desnudo maravilloso y una diversa serie de personajes fantasmales que parecen seres de otro mundo, cuyo recuerdo, por un milagro, conservara el pintor. Paisajes, paisajes desolados e inhóspitos, blancas marinas. . . .Naturalezas Muertas, jarrones cargados de extrañas flores, peces. . .

Con respecto a la "forma", lo primero que llama la atención en sus cuadros es su colorido de tonalidades delicadas, que se acerca casi al monocromo en una sabia y disimulada opulencia de tintas y tonos, caracterizándose principalmente por la preponderancia de los blancos en que sutilmente se diluyen las formas.

En las obras ejecutadas en sus primeros tiempos empleó una paleta compuesta por ocres, pardos, grises. . . y diversas clases de blanco, en especial el blanco terroso al que ya nos referimos anteriormente y el blanco crudo del zinc, tomando este color una presencia tan aguda que asusta. Es como si un anhelo poderoso de expresarse a través del blanco animara al pintor y lo hace con una intensidad tal que nos angustia, nos oprime y a la vez nos aprisiona con un raro encanto doloroso.

En la producción de sus últimos años su paleta acusa un cambio en el color: se hace menos severa enriqueciéndose con el aporte de nuevos tonos: azules claros, rosas, violetas, verdes tiernos. Ya no utiliza tanto los blancos de su época anterior sino un

blanco translúcido, lleno de las infinitas matizaciones del nácar y el ópalo.

Sus figuras son cada vez menos definidas, más inmateriales; no hay prácticamente separación entre el dibujo delicado en que la línea no limita sino roza amorosamente, y el color que va degradándose suavemente en gamas y derivaciones. Todo se ha fundido en algo único, inseparable, constituyendo una armonía cromática.

En general no presentan sus telas contrastes de colores, sino un colorido difuminado que se resuelve en matices de una riqueza prodigiosa. Tampoco hay en ellas alarde de dibujo. Las líneas ligeras, gráciles, sensibles se entrecruzan y complican describiendo infinitos arabescos que intensifican el movimiento de la composición y le dan al conjunto una gracia y un ritmo insospechado. El pintor no ha querido acentuar líneas, delimitar, ni precisar contornos; por el contrario, le ha impartido a sus parábolas un aire leve, impreciso, logrando un dibujo difuminado, envolvente, íntimamente unido al color como si éstos dos elementos de la forma fueran uno sólo. De ahí ese temblor de misterio, esa atmósfera vagorosa, etérea, que a manera de una niebla finísima compuesta por un arco iris luminoso, envuelve las obras de Fidelio Ponce, el ardiente pintor que hizo del blanco su color por excelencia, pero el blanco no es color, es luz y en esa luz él fundió todos los demás colores. De ahí que sus figuras rodeadas de misteriosas sombras se precipiten en una claridad vivísima, deslumbradora, intensa, blanco puro que resbala sobre ellas, fundiendo, unificando, diluyendo los contornos en suave claro-oscuro, luchando por ahuyentar las sombras que sin embargo no consigue despejar del todo. Por ello toda la obra de Ponce es una lucha no resuelta de luz y sombra, en que la primera predomina a través de los variados matices del blanco.

Si estudiámos ahora la composición en los cuadros de Fidelio Ponce, la luz de los "Conceptos Fundamentales" de Enrique Woelfflin, llegaremos a la conclusión de que ésta es una obra "pictórica", "profunda" de "forma abierta", "unitaria", y de "clari-

dad relativa", es decir, que valen para ella los conceptos aplicables al polo del arte borroco. En efecto, el dibujo, el color y la luz se organizan de tal manera, que contribuyen a la apreciación en conjunto de la imagen. Recordemos que anteriormente dijimos que no había en la obra de Ponce ni contrastes de colores ni alarde de dibujo, que estos dos elementos de la forma se enlazan sutilmente, se difuminan de tal modo que no nos permiten perseguir líneas, ni palpar contornos. No hay precisión sentida plásticamente. El sentido de profundidad es muy marcado en estas telas, las figuras no se destacan sobre el fondo del cuadro sino que parecen brotar mágicamente del espacio abierto, producto más que del movimiento engendrado por el dibujo que lleva la vista hacia atrás, a una sabia disposición de luces y sombras que pone las formas en fluídez y movimiento, dándole al conjunto una apariencia indefinida, abierta, lograda también por la asimetría de la composición y el libre ordenamiento de los motivos del cuadro, Ponce no organiza sus figuras en tomo a un motivo dominante para lograr la trabazón de los elementos, y sin embargo éstos se integran en el conjunto indisolublemente, permitiéndonos percibir la unidad de dibujo, color y luz; recordemos una vez más que el dibujo y el color están estrechamente unidos en estas telas y que la luz que alienta en ellas, a pesar de ser vivísima, no disocia, limita ni distingue, sino funde, desvanece los límites envolviendo los cuadros en una atmósfera misteriosa que sugiere más que dice, "claridad relativa"; aquí podemos repetir para Ponce lo que dijo Woelfflin refiriéndose al barroco. "No quiere decirlo todo donde una parte puede adivinarse".

Finalmente, atendiendo al contenido, nos encontramos que entre los distintos factores que intervienen en la realización de toda obra artística, el más notable en los cuadros de Ponce es el factor individual. Nota común a todos los pintores eminentemente subjetivos que llega al máximun de expresión en el caso personal de Fidelio Ponce. Trabajó su pintura en interior como correspondía a este artista tan sensible, que no contento con el mundo de todos se replegó en sí mismo, adéntrandose en su alma y sacando de su entraña un mundo propio, creado a su imagen y semejanza,

habitado por extraordinarios seres cuya vitalidad y gracia dependían de su mano creadora.

El mismo decía, que quería fugarse de la realidad y pintar lo eterno, lo perdurable, el mundo del espíritu, y es en lo que hay de espiritual en ese mundo trascendente de almas en vilo iluminadas por la luz de lo eterno,donde encontramos el innegable valor humano de su obra, porque despojando al hombre de la materia inútil, de lo transitorio, tomó él aquello aue no muere, la pureza absoluta del espíritu y la convirtió en la sustancia toda de su pintura. Arte profundamente realista porque aún cuando no pintó realidades concretas y directas, partió de las mismas elevándose sobre ellas para ofrecernos quintaesencias y conceptos de esas realidades a través del sorprendente cosmos de sus cuadros. Y en este cosmos nos vemos obligados a penetrar con unción y sigilo cuantos deseamos comprenderlo pictóricamente. Nuestro artista nos retiene con su contenida angustia, con su melancólica ternura tan llena de misterio y el profundo misticismo que alienta en sus telas, y ya nunca más podemos olvidarlo. Las obras de Ponce han sido hechas para verlas con los ojos iluminados por la luz del espíritu, porque son puro espíritu, latente sensibilidad, imágenes angustiosas de los ensueños de un alma atormentada, mensajes dirigidos a lo más profundo del sentir humano. Por ello logran conmovernos siempre, hacernos vibrar de emociones diversas a impulso de los sentimientos que se agitan en ellas.

Su contenido es el compedio del esfuerzo total del artista genial, eminentemente subjetivo, para asir en lo plástico lo inasible de un más allá.

MARUJA RODRIGUEZ LOPEZ

La doctora Maruja Rodríguez López, graduada en Filosofía y Letras en la Universidad de la Habana, examina en este ensayo la personalidad excepcoinal del gran pintor cubano Fidelio Ponce de León.

MADRE, MARIDO, HIJO E HIJA DE DIFUNTA MUJER

Se despertaron simultáneamente a las tres de la tarde. Habían dormido a partir de las diez de la mañana, un sueño ligero, el cuerpo estirado y la frente sudada, cinco horas de quietud con súbitos despertares, enfrentándose entonces con la realidad — contracciones del rostro por un llanto seco, esfuerzos por dormir otra vez para beneficio del cuerpo trasnochado, el alma abatida por el dolor, la conciencia flagelada por el remordimiento de los pequeños delitos. Se encontraban otra vez setandos en la terraza, en silencio ante el sol de la primera tarde sin la mujer en la casa, en el mundo en que vivirían vacíos de una larga aparición desaparecida. Eran cuatro personas distintas— madre, marido, hijo e hija de difunta mujer—, unidas por un dolor que los tocaba de cerca y los ataba en silencio.

La habían sepultado a las nueve y media, bajo el sol de ese septiembre cubano que se despide lentamente del verano, sin decirle adiós hasta noviembre. Una larga fila de gente siguió el ataúd hasta casi el fondo de la tumba; una larga fila de amigos desfiló entre los brazos del marido y del hijo. La madre y la hija se quedaron en la casa; las mujeres se despiden de los muertos primero que los hombres. Y éstos llevan el dolor hasta el borde del sepulcro, donde lloran ante los amigos que rodean y abrazan.

La madre tenía ochenta años, y la hija veintidós. El marido andaba por los cincuenta y pico, y el hijo veinticuatro. La difunta no había cumplido los cincuenta. Se levantaron aquel sábado

como los demás días, y cada uno se marchó a su asunto. La madre fue la única que lo vio todo, cuando, todavía en bata y sin lavarse la cara, trajinando en la cocina, la mujer se desplomó con los ojos en blanco y espuma en la boca. La madre y la negrita la llevaron hasta la cama, y la negrita corrió a buscar un médico; pero sólo regresó con el boticario de la esquina. Cuando vino el médico, lo único que hizo fue redactar el acta de defunción.

La negrita le lavó la cara a la muerta y la madre se sentó a llorar. Lentamente, fueron llegando los demás: primero la hija, luego el hijo... Por último el marido.

Una muerte, ¿qué importancia tiene una muerte? A diario se mueren millares de personas de todas las edades. "Pero mi madre sólo se muere una vez" meditó el hijo, "y no vió nada de lo que esperaba de mí." Lo mismo pensó la hija, que le faltaba poco para graduarse. Un poco menos el marido. La madre se lamentó de que no hubiese sido ella. "Que yo tenga ochenta años, y ella ni tenía cincuenta... Oh, los padres debemos morir antes que los hijos.."

Y allí estaban los cuatro, un espantoso domingo, con un gran vacío en la casa y en el alma, **que llenaría el tiempo.**

No había nadie. Nadie los iría a visitar ese día. Para la multitud que llenó la terraza, la sala, las habitaciones y los pasillos el día anterior, para la larga fila de cementerio, ellos dormirían todo el día, tal vez hasta la mañana siguiente. No se les estorbaría con llamadas por teléfono, y menos aún con presencias repetidas. El lunes, y durante toda la semana, ya irían a visitarlos muchas personas, las mismas de la tarde y la noche de la muerte, los mismos rostros compungidos de la mañana caliente de aquel domingo. Y el domingo cruel que los rodeaba de soledad e insomnio, se miraban a las caras sin chistar.

Pero el lunes, el martes y el miércoles, cuando se levantaron a desayunar y no vieran a aquella mujer ocupándose de todo en la casa, pensando en el dulce que haría para la comida, en cómo

hacer más feliz al marido y evitar roces entre éste y el hijo, sería peor. La muerte castiga más al día siguiente.

Y el hijo, llena su cabeza de dolor, lleno el cuerpo de hambre sostenida por la tensión y el llanto que siempre amenazaba brotar, se acercó al marido y pidióle perdón en nombre de **ella**, por todo lo que hiciera sufrirlo con su rebeldía. Y el marido, en cambio, también solicitó el suyo, porque ahora comprendía que el intransigente era él. ¡Nunca más, en su memoria, volverían a pelear!

La madre, mirando la escena, se mecía en su sillón de mimbre blanco. No lloraba. Si no se le llevaban de allí, de esa casa que guardaba en todos sus rincones el fantasma de la memoria, iba a volverse loca. Tendrían que irse de viaje, solicitó la hija. Tendrían que largarse; si no, todos se volverían locos, como la madre, que parecía no sentir nada.

Hablaban con libertad ante la madre, porque era sorda. Pero cuando la mujer vivía, no había cosa que se dijera en la casa que no se lo repitiera a gritos a la madre, para no crearle complejos, para no tenerla al margen. El hijo también le gritaba, pero ahora hablaba con el marido, y no se ocupaba de la madre.

¿Qué viaje podrían hacer?, pensaba el marido. No tenían dinero ni para mudarse de casa. El entierro había costado lo inesperado. Todos los ahorros los había puesto en manos de pompas fúnebres, para que la difunta tuviese un entierro católico. El hijo ganaba poco dinero, y todo lo gastaba en estudios. La hija estaba en la Universidad. No tenían nada, nada excepto el trabajo del marido, que reanudaría el lunes.

Pero lo que pensó —"...ni para mudarse de casa."— no era cierto del todo, puesto que tenían planeado hacerlo, huir un poco del dolor; tapar, con el dedo del cambio circundante, la pena. Sin embargo, aquello era una infidelidad hacia la muerta, porque planeaban huir de su memoria, y la memoria de los muertos persigue más allá de los confines de la conciencia; aunque no obraran contra la conciencia proyectando mudarse de casa, porque **ella** misma lo hubiese aprobado, ¿o no? Porque si **él**,

pensaba el marido, se quedase solo debajo de la tierra," ¿dónde querría volver más que a mi casa?" Y si llegase y la encontrase vacía o habitada por seres desconocidos, "¿qué lugar me quedaría por buscar sino otra vez la tumba?"

A través de la conciencia del marido, ¿sería la difunta mujer quien pensaba así? Y, entre la duda y el dolor de chocar constantemente con los recuerdos, combatía más contra el dolor, y estaba decidido a mudarse. Madre, marido, hijo e hija proyectaban mudarse de casa pronto, antes de cumplirse la primer semana de muerte, para que no se repitiese otro sábado ni otro domingo en el mismo lugar tan vacío e infundidor de miedo. Por algo todos los días de la semana llevan nombres distintos, para que se ban mudarse de casa pronto, antes de cumplirse la primer semana vuelva nuevamente a ellos, como con las horas y los días de los meses y los meses de los años, que sólo éstos no se repiten. Y los ahuyentaba de su único lado: la memoria.

Por las noches, durante las visitas de pésame, ponían a la madre detrás de un biombo, a mecerse en su sillón con un rosario entre los dedos, para que moviese los labios con el Ave María y se distrajera. Parecía que el dolor la hubiese ensordecido más, y no podía recibir visitas, porque había que gritarle mucho, y a nadie le gusta levantar la voz en una visita de pésame.

El marido recibía a sus amistades en la sala. El hijo y la hija en la terraza, que, aún por la noche, conservaba el calor del sol poniente.

Las visitas del lunes por la tarde y por la noche, fueron solemnes y severas, pero, según avanzaron las días, fueron menosgravándose; y las voces, a la vez que las conversaciones se extendían fuera del tema, aumentaban de volumen. Incluso algunas risas fueron filtrándose débilmente entre las charlas. Luego cuando se encontraban otra vez a solas, después de quizá soñar con la difunta, sentían ganas de llorar por el remordimiento de la víspera. Y hasta se reprochaban quién charlara más, quién riera más alto; todo esto por las mañanas, las peores horas del día. Pero luego se iban a la calle, cada uno a su asunto; menos

la madre, que ni siquiera ponía la televisión, por respeto, y por su sordera.

Cuando la mujer vivía, ésta la llevaba al cine a ver películas en inglés con leyendas en castellano, para que pudiese entender el argumento. Cuando vivía, las dos ponían la televisión alto, y la madre se sentaba muy cerca. Los otros se iban a la terraza, y cerraban la puerta, cuando aquella casa era una casa normal. Ahora, se sentía a la madre, a medianoche, andando a oscuras por la casa, buscando nadie sabe qué. Pero nadie se acercaba a preguntarle qué buscaba. Hasta que un día se levantó sonámbula, y la hallaron en la cocina, asida convulsivamente a un clavo en la pared. Había soñado que perseguía a la difunta, quien la señalaba con el dedo de su brazo extendido, y que, al comenzar a filtrarse de espaldas en la pared de la cocina, antes de desaparecer totalmente, se había agarrado a su dedo.

Pero era la que menos sufría. Los demás, excepto el marido, tenían la vida por delante. "A los ochenta años no se carga mucho tiempo con tanto dolor", pensaba. El peor plantado era el marido. Seccionada su vida en dos, con suficiente para mirar hacia adelante y otro tanto hacia atrás, ¿qué le quedaba en el mundo? A veces, durante las horas de las comidas, tenía que levantarse de la mesa para no llorar ante el hijo y la hija. Y, en el cuarto oscuro, a solas en su cama, ponía la mano izquierda sobre el espacio vacío al lado. A veces la hija venía a dormir con él, cuando la madre vagaba por la casa, porque tenía miedo al dedo de la muerta. Otras, el hijo se acercaba a darle conversación hasta tarde, un esfuerzo terrible para ambos ansiosos de la soledad.

Pasó la semana, y se repitió el nombre del día. Al cabo de los diez, la hija quiso ir al cine con el novio, y al marido le dio una fatiga provocada por el disgusto. La hija dijo entonces que no iba y se fue a dar una vuelta en automóvil con el novio y el hijo. Pero días después, no pudo resistir más y fue al cine, más se marchó antes de que encendieran las luces, para que no la viesen personas que no comprenden. Una semana más tarde, el hijo también fue al cine.

El marido sólo ponía la televisión, únicamente las noticias; y, cuando insertaban algún anuncio con música, cambiaba de canal. La madre no decía nada, porque tampoco oía nada. Solamente miraba y no comprendía, de modo que era igual que cantasen o charlasen. Su círculo se estrechaba en una dulce agonía de conformidad.

Por fin, el marido supo que el hijo y la hija estaban yendo al cine antes del mes. Los llamó "medias almas", y también arremetió contra la madre, diciendo que el único que verdaderamente sentía la muerte en la casa era él, porque, si él fuese la madre y perdiese una hija como **ella**, se habría muerto en seguida, y sin embargo se hallaba tan bien que hasta muchos tenían la osadía de comentar lo bien que estaba **la vieja**. Tal vez, él mismo se reprochaba no haber tenido el valor para quitarse la vida, y se odiaba por ello, expiando así todos sus defectos, los disgustos que le ocasionara a la mujer, por lo cual extendía su dolor hasta el infinito, como fauces emponzoñadas hacia el resto de su familia.

. . . que llenaría el tiempo.

Mas el tiempo calma los ánimos, y cubre con su velo la pena de cuantas personas se miran fijamente en los ojos, con un presentimiento de eternidad que no existe más que en el centro de los pechos momentáneos.

Otro domingo, un año después de varias fechas repetidas, la casa intacta y el dolor trocado, el marido ascendía ligeramente las escaleras de otra casa, silbando como un adolescente enamorado, para anunciar su llegada a alguien que habría de presentar a un amigo ruborizado. ¡Era el renacimiento de su vida, que exigía su naturaleza de hombre cincuentón!

El hijo realizaba un largamente suspirado viaje por el Viejo Continente, becado como premio a sus estudios, como lo soñara para él la difunta.

MADRE, MARIDO, HIJO E HIJA DE DIFUNTA MUJER

La hija ya graduada, casó una mañana de sábado con el mismo novio de entonces. Por el luto reciente, fue una boda íntima, pero rodeada de estruendosa turbamulta social, precedida y secundada por fotógrafos que aparecieron y desaparecieron en todo momento nupcial.

Sola en la casa, intacta como la misma y el sepulcro de la muerta, se mece en su sillón de mimbre blanco la madre ante el biombo, y sonríe con el rosario entre los dedos manchados y los labios secos por el tiempo, pensando en la felicidad de sus descendientes, fruto de su única existencia en la entristecida Tierra, que habitaba desde hacía ochenta años, y uno más sin quererlo.

CARLOS E. SANCHEZ

Carlos E. Sánchez comenzó a darse a conocer por su producción poética, aunque últimamente publicó un volumen de cuentos "Hay velas y milagros" que demuestra su habilidad en este género narrativo.

ACOTACIONES A ORTEGA

El medio siglo que resta vivirá, probablemente, en arte y pensamiento, medio siglo que ha doblado ya su recodo.

Es una suerte para los que hablamos este idioma haber tenido como maestros en la mitad de esta centuria, escritores que acaso no se han dado durante ese mismo tiempo en lengua alguna. Me estoy refiriendo a la generación del 98, en la cual, forzando un poco la cronología, hay que incluir a don José Ortega y Gasset. Inmediatamente anterior, está la que cuenta con dos gigantes, también de difícil superación universal en su época: Galdós y Menéndez Pelayo.

Azorín, Valle-Inclán, Benavente, Antonio Machado, Pío Baroja, Unamuno, Ortega. ¡Qué gran constelación de escritores! Claro está que, así como nosotros los tenemos a ellos, tenían ellos tras de sí —raíz y solera— obras príncipes en todas las literaturas: "El Quijote", "La Celestina"... Azorín encuentra en "La ruta de don Quijote" la de sus mejores estampas pueblerinas, redescubriendo los caminos de España; Valle-Inclán, en sus **esperpentos**, continúa a "La Celestina" y al propio "Quijote" de la Venta, cuando el arriero y la moza van a holgarse en la oscuridad —puro **esperpento**—; Benavente en "La Malquerida" amasa terrón castellano, y en "Los intereses creados" encuentra el ritmo del párrafo cervantino —oh, los maravillosos discursos de don Alonso Quijano el Bueno— junto al guiño de la clásica picaresca española (injertando en todo ello su Shakespeare y su Moliére

bien sabidos, a través de los fantoches de la vieja Comedia del Arte, sin necesidad de injerto, por llevarlos en la sangre mediterránea); Antonio Machado, bebe en Jorge Manrique y en el "Romancero"; así es de puro su romance, así es de dolorida su copla; Baroja es en el fondo, un romántico español de andanzas y conspiraciones; un romántico de veleros que parten hacia ultramar y marineros que tocan el acordeón en una vieja taberna de puerto; Unamuno es tuétano de Santa Teresa y de Quevedo "Pues muero porque no muero", "Polvo soy, pero polvo enamorado"; Ortega... Ortega es otro cantar, menos español, pero también le duele España en 'España invertebrada", y aunque acusa a Unamuno de "africanizar a toda una juventud" desde su morabito de Salamanca, dando castizamiento por consabido que Africa empieza en los Pirineos, si lo español fuese africano, renegaría ni por eso de ser español... a reserva de ser, tal vez, el primer europeo de su época. La nuestra. (Ayala, posterior al 98, tiene aparte su cólera humorística griego y latín familiares incomparables labor al Archipreste, a Cervantes a la mentada Celestina. En cuanto a Alomar, Gabriel Alomar es todo un capítulo de esta gloriosa constelación).

Hay que seguir, pues, comentando a estos maestros para que no se nos mueran —lo cual sería una catástrofe— en lo que resta de siglo. Ortega es, quizás, el más glosado, el más comentado y el más imitado. Por eso conviene de cuando en cuando dejarlo en lo magro, para que se vean claramente sus profecías y diagnósticos, las cosas que él vio con claridad milagrosa —visión de auténtico escritor, más que especulación de filósofo—; diagnósticos y profecías que el tiempo va haciendo mejores.

Empecemos por "El Tema de nuestro tiempo". ¿Qué sacamos en claro? ¿Cuál es la almendrilla de este soberbio fruto, maduro desde el primer momento, que es la obra intelectual de Ortega? Don José, tan conservador en apariencia, hace su revolución en lo que el mismo llama "ironía irrespetuosa", enfrentando a Don Juan con Sócrates. Nada menos. Y le sirve la confrontación de los dos personajes para apoyar su tesis —para definirla— de la razón vital por encima de la razón pura. "Ha llegado

—dice— la hora en que la vida va a presentar sus exigencias a la cultura". Cita a Nietzsche: "Todo lo que hoy llamamos cultura, educación, civilización, tendrá que comparecer un día ante el juez infalible Dionysios." Ya, dentro de la dionisíaco —o vital— Ortega no vacila en traducirlo bravamente a la española, y escribe: "Don Juan se revuelve contra la moral porque la moral se había sublevado contra la vida. Sólo cuando exista una ética que cuente, como su norma primera, la plenitud vital, podrá Don Juan someterse. Pero eso significa una nueva cultura; la cultura biológica. **La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital**" Sócrates contemplaría melancólicamente esta actitud vitalísima, espontánea, de este socrático español que, no obstante, comienza por saltarse a la torera a su maestro.

Queda en claro, por tanto, la actitud filosófica —de filosofía tomando como equivalencia, lo vital, puesto que Ortega no puede pensar, esto es, filosofar, sin "tratar con la vida"— queda en claro, por tanto, la actitud del más intelectual de los intelectuales de su época.

Sigámosle a través de este concepto, de esta actitud, "Por ser la vida tan esencialmente esto, acción y movimiento, el sistema de metas hacia las cuales se disparan nuestros actos y avanzan nuestros movimientos, es una parte integrante del organismo viviente".

Adviértase en Ortega la obsesión de lo activo, como si el puro contemplativo que hay en todo pensador, tiéndese a paralizar el alma aventurera, el pensamiento explorador, capaz de todas las audacias. Se está viendo a don Quijote apartando de sí los libros que le sorben el seso con "la razón de la sinrazón", y lanzándose a los caminos, a tratar con la vida.

"Las cosas a que se aspira, las cosas en que se cree, las cosas que se respeta y adora, han sido creadas en torno de nuestra individualidad por nuestra misma potencia orgánica y constituyen como una envoltura biológica, indisolublemente unida a nuestro cuerpo y a nuestra alma".

Está tan claro que lo entenderían los chicos de la escuela. Que ésa debe ser la claridad del filósofo: claridad para todos. Suprema gracia de toda filosofía. La parábola cristiana hizo su camino y se mantiene viva por esa gracia de la claridad y la sencillez.

Esta actitud vital de Ortega le hace ponerse en guardia constantemente contra las posiciones falsas, contra fingimientos y simulaciones, contra —lo más grave— creer que se cree lo que, en el fondo, no se cree.

Hay que extraer de la ingente obra de Ortega, propicia por su misma índole metafísica en gran parte, a la interpretación oscura, lo que hay en ella de diálogo con el lector cotidiano —él escribió casi todo en los periódicos, incluso lo que luego fue uno de sus mejores libros, uno de los libros del siglo: "La rebelión de las masas"—; hay que escucharle en su lenguaje popular, cuidando, eso sí, de darle a lo popular su llano y puro sentido, nada demagógico.

Constantemente, Ortega nos previene contra la pedantería y el peligro de una mala pedagogía que intente hacerse pasar por cultura. "...el hombre que sabe muchas cosas —dice Ortega en una de sus lecciones explicadas en la Universidad Central, de Madrid, el año 1933, y recogidas en libro con el título de "En torno a Galileo"— el hombre culto corre el riesgo de perderse en la manigua de sus propios saberes y acaba por no saber cuál es su auténtico saber. No tenemos que buscar lejos: éste es el caso del hombre medio actual. Ha recibido tantos pensamientos que no sabe cuáles de entre ellos son los que efectivamente piensa, los que cree, y se habitúa a vivir desde pseudocreencias, desde lugares comunes a veces ingeniosísimos, intelectualísimos, pero que falsifican su existencia".

Insistamos en la manera de calificar de Ortega: **intelectualísimos**, dice con intención peyorativa, él tan intelectual. Nadie con más autoridad —universitario ilustre— para enfrentarse contra una pedagogía intrusa; nadie con más autoridad, intelectual insigne, para enfrentarse con el intelectual indigesto.

Veamos cómo aclara hasta el límite su pensamiento:

"Generaciones enteras se falsifican a sí mismas, quiero decir, se embalan en estilos artísticos, en doctrinas, en movimientos políticos que son insinceros y que llenan el hueco de auténticas convicciones. Cuando se acercan a los cuarenta años esas generaciones quedan anuladas, porque a esa edad no se puede ya vivir de ficciones: hay que estar en la verdad".

¿Qué hace el hombre cuando advierte que ha falsificado su vida, su verdad esencial? Toda pérdida de una gran ilusión conduce al cinismo.

"El hombre —añade Ortega— sentirá escéptica frialdad... o bien sentirá apetito de venganza por el vacío de su vida, que le incita a gozar brutalmente, cínicamente, de lo que encuentra a su paso —carne, lujo, poderío". ¿No es ésta la tónica actual del mundo?

Y llegamos a uno de los diagnóstico más graves y certeros de Ortega. Habla a la juventud. Estamos en el año 1933. Y firma:

"Hace ya no pocos años advertía yo que el hombre ha perdido su fe en el arte y que las dos generaciones últimas —por tanto—, no ustedes los jóvenes, que son la generación de mañana —tomaron la actitud exasperada de hacer arte con lo que el arte había siempre dejado fuera por inservible, con la última periferia de la vida humana en que ésta combina con la pura imbecilidad— a saber, con los sueños, con los retruécanos y la ecolalia, con la demencia, con las inversiones sexuales, con la puerilidad, con la arbtrariedad como tal".

Insistamos: esto lo decía Ortega a los jóvenes de 1933. ¿No pudieran decirlo igualmente en 1957? Porque hay quienes pretenden hacer arte —todavía— con ese mismo material ya sobado entonces: demencia, retruécano, inversión sexual, etcétera, con uno u otro ismo. ¿No es pura arbitrariedad, pura imbecilidad, cuando no puerilidad, en cierto modo, todo ese aspaviento existencialista que manan las colectoras y, a veces, las

alcantarillas de una "periferia humana" que se ha alojado siempre en París, por contraste con el equilibrio, la claridad y la cordura del francés común?

Pero todo extremismo —concluye Ortega— tiene un fin de monotonía verdaderamente triste: "consiste en ir pactando con todo lo que pretendía eliminar".

Yo creo que conviene extraer de cuando en cuando llanamente estas ideas que sobre ética y estética lanzó uno de los hombres que más ha tratado de aclararse las cosas —y aclararlas para los otros— en lo que va de siglo. Tenemos, además, la suerte, que haya sido un hombre que habla la clara lengua de esta gran familia formada por pueblos de dos riberas atlánticas.

ANGEL LAZARO

Angel Lázaro, comediógrafo y poeta español, expone en este ensayo algunos puntos interesantes en torno a la personalidad y a la filosofía del recientemente fallecido pensador español.

LO QUE SIGNIFICA EL MUSEO NACIONAL Y CÓMO APROVECHARLO

El tema presentado a mi consideración por la Universidad del Aire, puede ser dividido en dos partes fundamentales. La primera envuelve una definición y la segunda tiene un evidente contenido práctico, y me atañe muy de cerca como Director del Instituto Nacional de Cultura.

Es bien probable, en efecto, que en el ánimo de mi dilecto amigo el Dr. Jorge Mañach estuviese el deseo de explorar, en esta forma provechosa y pública, cuáles eran nuestros propósitos y cuáles nuestras experiencias en relación con el Museo Nacional, a cuya fundación él mismo contribuyera entusiásticamente.

Cierto que la rectoría del Museo como tal, no me corresponde. Esa responsabilidad se ha atribuído por mandato de la Ley que lo creó, a un Patronato autónomo que preside un ilustre cubano quien, por su labor desinteresada y patriótica, se ha hecho acreedor del reconocimiento y gratitud ciudadanos, el Dr. Octavio Montoro y Saladrigas.

Pero no es menos cierto que, como examinaremos más adelante, el Instituto que me honro en dirigir, no ha cesado de prestar su cooperación material y técnica al Patronato, tomando a su cargo el mantenimiento de importantes Salas, así como la organización de la Biblioteca especializada y de otras dependencias y locales, hasta hacer posible la realidad que constituye hoy el Palacio de Bellas Artes.

A la primera parte de la cuestión planteada y que lleva implícita la noción de lo que es y debe procurarse lograr en todo establecimiento de esta índole, responderemos concretamente con una afirmación: El concepto de Museo público ha sufrido en las últimas décadas una evolución fundamental que conviene sea razonada y divulgada, por cuanto ella informa nuestra conducta y orienta nuestros propósitos como dirigentes del Palacio de Bellas Artes.

En efecto, dentro del punto de vista tradicional y ya afortunadamente superado, el Museo constituía un recinto cerrado, al que sólo se permitía asomarse al público curioso dentro de muy rígidas y limitadas condiciones. Sus conservadores actuaban como verdaderos cancerberos de un determinado patrimonio artístico o histórico, y consideraban su misión cumplida con mantener a buen recaudo las piezas confiadas a su custodia. A lo sumo, llevados por su afán de atesoramiento, adquirían piezas y más piezas, insistiendo así en el concepto equivocado de que un Museo era tanto más importante, cuanto mayor fuera el número de unidades valiosas que pudiese exhibir.

Muchos de los Museos europeos se mantienen aún fieles a este concepto tradicional. El "horror al vacío" que se aplicara a la arquitectura griega, impulsa a los encargados de tales establecimientos a llenar todos los espacios disponibles, sobrecargando las Galerías hasta extremos inverosímiles, y produciendo en el espectador la intranquilizadora sensación de encontrarse en una tienda de antigüedades, cuando no en un depósito de trastos.

Museos como el Louvre y el Prado, entre ellos, han emprendido la tarea de descongestionar sus Salas, evitando innecesarias reiteraciones; seleccionando entre muchas, las obras más representativas de cada época; insistiendo en el detalle, únicamente cuando éste es revelador y, en fin, reduciendo las piezas museables al límite compatible con la sobriedad y holgura que debe caracterizar al ámbito propio de un Museo.

La actitud de erudito aislamiento que caracterizaba a los regidores de los antiguos Museos, en relación con el gran público,

explica las dificultades, en ocasiones insuperables, con que tropezaba el hombre de la calle, el simple ciudadano, en su natural deseo de aproximarse a la intimidad de los Museos y de captar su mensaje de ilustración y de estímulo.

El cicerone, tal como nos lo presenta la literatura festiva, ignorante, parlanchín, mentiroso y, en el mejor de los casos, vulgar recitador de generalidades incomprendidas e incomprensibles, era el único vínculo de aproximación entre el Museo y el pueblo. Hoy, como veremos más adelante al aludir a las características que deben reunir los Museos modernos, el cicerone pierde toda su razón de ser sustituyéndosele cuando procede, por guías especializados y capaces de satisfacer la curiosidad de los visitantes y de cumplir una provechosa función didáctica.

Dentro del concepto moderno, el Museo es ante todo y sobre todo, un centro vivo de cultura. Todo el material de que dispone, así como todos sus recursos técnicos, están en función primordial de servicio público.

Claro que la idea de colección, de atesoramiento de patrimonio artístico o histórico, es esencial e inseparable del concpto del Museo; pero, a este aspecto estático se le ha unido otro dinámico, funcional, donde radica toda su eficacia actual y por lo que precisamente los Museos modernos pueden considerarse como verdaderos instrumentos de cultura.

La valorización intrínseca de un Museo estará siempre pues, directamente relacionada con la calidad y cantidad de las piezas museables que contenga. Sin embargo, su utilidad pública, el saldo de provecho que estos establecimientos arrojen a la colectividad, no habrá de depender de esos tesoros y reliquias por valiosas que sean, sino de su organización y programa; de la forma en que tales objetos se exhiban y del sentido práctico que, en fin, se le imprima a esos establecimientos culturales.

Sin temor a la frase por su vulgar implicación, puede y debe hablarse hoy de política cultural, y dentro de esa política que debe figurar en la gestión de todo Gobierno consciente, aparece, en lugar bien prominente, la actividad de los Museos.

Pues bien, cuando el atesoramiento de piezas se hace para beneficio colectivo, y tal es el supuesto de las colecciones públicas, ese patrimonio sólo puede tener por objeto un fin ulterior de cultura; vale decir, hacer el tesoro accesible al público, permitiéndole derivar de su observación y estudio un beneficio cierto.

De ahí que, en la práctica, no baste conservar en correcta disposición las piezas museables, sino que es imprescindible imprimirle al conjunto de tales exhibiciones, un carácter autodidáctico, y servirse de ellas como de verdaderos instrumentos de trabajo, dentro de un plan científico de divulgación.

De otra parte, al reconocer a la cultura una función social cuyo ejercicio corresponde fundamentalmente al Estado, éste debe servirse de los Museos, presentándolos al pueblo en forma atractiva, de suerte que se produzca la afluencia espontánea del público, estimulado, tanto por esa forma particularmente grata de exposición, como por otros incentivos artísticos, literarios o científicos, que, si no guardan una relación directa con los fondos del Museo en cuestión, tienen a estos edificios por sede.

En este último sentido, nuestro Palacio de Bellas Artes ofrece un excelente ejemplo, ya que una buena parte del público que visita las distintas Galerías del Museo, lo hace sin previa determinación, habiendo acudido al edificio al solo objeto de presenciar cualquiera de los variados actos culturales, conciertos, ferias, representaciones teatrales, etc., que dentro del mismo tienen lugar.

De capital importancia es hoy el problema que entraña la adecuada proyección de las piezas museables. Contrariamente al criterio de atiborramiento que imperaba en los Museos tradicionales, en la actualidad se atienen los Conservadores a los dictados de una nueva disciplina: el arte y la técnica de la presentación.

De la adecuada exposición de los fondos de un Museo dependerá, en gran parte, el atractivo público que puede ofrecer y, sobre todo, la fijación en la mente del visitante de aquellos particulares que interesa primordialmente destacar.

Al respecto debe aceptarse, en primer lugar, que no todas las piezas que constituyen los fondos de un Museo tienen necesidad de exponerse. El Museo moderno puede y debe tener en reserva un número apreciablemente mayor de objetos de los que tiene en exhibición pública. Ello permite, además, renovar periódicamente las Galerías, manteniendo vivo el interés y la expectación públicas.

Un error muy enraizado en nuestros países latinoamericanos consiste en atribuir a las piezas históricas una significación extraordinaria, de la que con frecuencia carecen. Jerarquizar las piezas museables, constituye una labor previa e imprescindible. Por su colocación y tratamiento en cada Sala y en el interior de cada vitrina, el visitante debe inferir su verdadero valor intrínseco o su apreciación histórica.

Mezclar o combinar elementos disímiles o de muy diversa jerarquía estimativa, es contrario a la buena técnica de exhibición y, en definitiva, contribuye a desmerecer el conjunto.

No resulta fácil, repetimos, en nuestros jóvenes países, convencer a los Directores y Patronos de los Museos de lo recomendable que resulta retirar de la exhibición pública muchas piezas, o procurar que otras sean presentadas en completo aislamiento a fin de hacer resaltar mejor su importancia.

En Cuba, hablar de Museo Nacional es hoy día, aludir a las Galerías y Exposiciones del más diverso carácter, que se mantienen con carácter permanente o se suceden temporalmente en el Palacio de Bellas Artes, y es bien probable, que el pueblo que a diario acude a este activo Centro de cultura, respondiendo a los más diversos estímulos, desconozca el hecho indubitable, de que esa realidad que hoy disfruta y de la que comienza a sentirse orgulloso, ha sido posible por la conjunción de las iniciativas y propósitos de entidades afines: El Patronato de Bellas Artes y Museos Nacionales y el Instituto Nacional de Cultura.

La coyuntura propicia de crearse por Decreto del Presidente Batista el último de esos organismos, cuando apenas iniciaba sus labores el Patronato de los Museos, a quien la Ley había confiado

la administración del moderno edificio que hoy ocupa, hizo posible que el mismo sirviera, también, de sede al Instituto y que, en definitiva, se produjese de hecho la integración de ambos en una unidad superior y comprensiva de sus comunes esfuerzos y afanes: el Palacio de Bellas Artes.

Patronato e Instituto, pues, coordinando sus facultades y sumando sus recursos, están logrando la aspiración máxima de todo Museo moderno: conjugar el aspecto estático y el dinámico que convinimos en reconocer presentes hoy en los establecimientos de esta índole, imprimiéndole así a la exhibición adecuada de piezas artísticas e históricas, que constituyen los fondos propios del Museo, un sentido trascendente de servicio social. He aquí como Cuba, que se mantenía a la zaga de las restantes naciones de América, puede barajarse en la actualidad con los países más adelantados del Continente en lo que al régimen de Museos se refiere.

Constituye un motivo de legítima satisfacción repasar mentalmente lo adelantado en término de tan pocos años, tanto en legislación positiva como en el orden de las realizaciones prácticas.

A fines de 1954 la República no contaba aún con ningún establecimiento realmente digno de figurar en la lista de los Museos de primer orden de Latinoamérica. Tanto el "Bacardí" de Santiago de Cuba, el "Ignacio Agramonte" de Camagüey, el "Carlos Rojas" de Cárdenas, como el propio depósito de la calle de Aguiar que ostentaba el ambicioso nombre de Museo Nacional, prescindiendo de sus deficiencias e impropiedades desde el doble punto de vista material y técnico, tenían como común denominador un predominante estilo lírico-patriótico.

Quiero con ello decir, que Cuba carecía, todavía en tan cercana fecha, de una sola Galería de Bellas Artes.

La noción de Museo estaba tan asociada en verdad a la idea de colección de piezas y reliquias históricas, que los cubanos de la precedente generación, llegaron a identificar su legítima aspiración de mejorar el régimen de Museos existente, con la necesidad patriótica de preservar un caudal de recuerdos sentimen-

tales íntimamente ligados al pasado nacional del que todos nos sentimos tan orgullosos.

Fuera de eso, poco o nada contaba el apremio de otras necesidades espirituales que en el resto del mundo se venían considerando como imprescindibles. Aludo a esas exigencias de orden cultural, preferentemente artístico, que vienen a satisfacer los grandes Museos contemporáneos.

Claro, que siendo mayormente reliquias históricas las piezas inventariadas en el viejo Museo Nacional, éstas deberían clasificarse, restaurarse y exhibirse por lo pronto, adecuadamente, en el Palacio de Bellas Artes y hasta tanto se dispusiese de un local más exclusivo y apropiado de exposición.

Así lo entendimos nosotros, y no fue por cierto tarea fácil vencer ciertos escrúpulos provincianos de mal entendido patriotismo, cuando se trataba de aligerar las galerías históricas que dejamos inauguradas en el referido Palacio, de todo aquello que, teniendo indudable valor histórico desde un punto de vista particular y localista, carecía de merecimientos para figurar en una colección de primer orden donde se supone, por definición, que sólo tienen legítimo acceso aquellas piezas y reliquias de indubitable rango nacional. En nuestro personal criterio, buena parte de lo que aún se exhibe, figuraría más apropiadamente en cualquiera otro de los Museos locales, de otra parte, bien requeridos de cooperación y ayuda.

Al respecto conviene dejar sentado que, en la selección del material exhibible en un museo cualquiera, particularmente en los museos de carácter histórico, deben conjugarse dos criterios: el estimativo de las piezas en sí mismas, es decir, lo que ellas valen o suponen independientemente de toda otra valorización sentimental, y el que se funda en el rango histórico de quien fuera su dueño o poseedor. Tratándose de Martí, Maceo o Máximo Gómez, por ejemplo, cualquier reliquia personal adquiere dignidad histórica y merece figurar por ese solo hecho, dentro de la colección de una Galería Nacional. Pero, éste no es el caso de otros patriotas cuyo relieve político e intelectual, con ser aprecia-

ble, no lo es suficiente para realzar la importancia intrínseca de pobres o deteriorados objetos.

Preferentemente (ya ha sido apuntado antes), el Museo histórico debe ocupar lugar distinto del que se destina a la Galería de Arte. En nuestro caso esta afirmación se me antoja particularmente conveniente, ya que nada resulta tan chocante e inadecuado como contemplar, dentro del ámbito radicalmente moderno del Palacio de Bellas Artes, armas, objetos coloniales y reliquias de próceres que, por las razones señaladas, están reclamando un edificio de sobrio estilo colonial donde se respire una atmósfera más propicia a la evocación histórica.

Afortunadamente dispondrá el Patronato de Bellas Artes y Museos Nacionales dentro de poco, de la magnífica reliquia arqueológica que constituye el Convento de San Francisco, antiguo Edificio de Correos, y es allí donde podrán quedar definitiva y convenientemente instalados los fondos que hoy se exhiben en la Galería histórica del Palacio de Bellas Artes.

A la idea, recientemente defendida con pasión por un distinguido periodista, de mantener reunidos en un solo edificio y bajo la común denominación de Museo Nacional, todo el patrimonio artístico e histórico del Estado, oponemos con no menos resolución y énfasis, nuestro criterio en contrario. En primer lugar, porque la experiencia extranjera y eso que hemos dado en llamar el arte y la técnica de proyectar un Museo, aconsejan la dispersión de los fondos hacia varios centros de atracción pública cada vez que lo permitan las circunstancias. En general, todo Museo, aunque heterogéneo en la índole de sus piezas, exige una cierta unidad de conjunto que haga posible su rápida identificación, y que satisfaga la curiosidad pública orientada en un sentido determinado. El aficionado a las manifestaciones del arte, recorrerá con semejante o parecido interés distintas galerías de pintura, escultura, cerámica, orfebrería, mobiliario, etc., por cuanto esas diversas manifestaciones artísticas están entre sí íntimamente relacionadas; pero, seguramente, no aceptaría con igual simpatía y acaso se sintiese defraudado, si se topase de improvisto

con una colección paleontológica o taxidérmica de indudable interés específico, pero que en nada conviene ni atañe al motivo de su visita. En el caso concreto de Cuba, no olvidemos que el continente y el contenido de un Museo no pueden divorciarse, y en consecuencia, que un Palacio del tipo del nuestro, por su estilo y por su distribución, exige sea destinado a exposiciones ya permanentes o ya temporales, de carácter eminentemente artístico.

Fundamentalmente la ciudad de La Habana puede contar con tres Museos diversos y complementarios: el Museo de Arte, en el Palacio de este nombre; el Museo Histórico, en el antiguo Convento de San Francisco, magnífico exponente de la arquitectura colonial; y el Museo de la Ciudad, acaso en la espléndida residencia de los Capitanes Generales.

Finalmente, nuestra experiencia en el Palacio de Bellas Artes durante estos dos años de constante labor, nos permite sentirnos muy optimistas en lo que se refiere a su futuro, de mantenerse esa imprescindible colaboración entre el Patronato del Museo y el Instituto de Cultura.

Si se tiene en cuenta, en efecto, que en Cuba no existía el hábito tan enraizado en las sociedades cultas de Europa y América, de visitar frecuentemente los Museos, causa sorpresa el extraordinario número de personas que han desfilado por las Galerías de Bellas Artes desde la inauguración del Palacio hasta la fecha. Nuestra estadística señala como promedio de visitas diarias de 150 a 200 personas, cifra que aumenta considerablemente los sábados y días festivos. No se incluyen entre los visitantes los que asisten a los numerosos actos culturales que tienen lugar en el Palacio, ni tampoco los que concurren a exposiciones especiales que se celebran fuera del recinto propio del Museo.

En lo que respecta al crédito de nuestro país en el exterior, aspecto del prestigio patrio que descuidábamos antes, debe consignarse el hecho de que el Palacio está siempre abierto para el turista, sin otro requisito que el de utilizar una de las jóvenes graduadas en Historia del Arte de la Universidad de La Habana,

que han sido especialmente preparadas para formar parte de nuestro Cuerpo de Guías.

Otra no menos interesante observación, fundada en la experiencia, es el interés que despiertan las llamadas visitas dirigidas que periódicamente se celebran a las distintas Salas del Palacio.

Gentes de toda condición y rango social acuden voluntariamente a estas verdaderas lecciones prácticas, tan propias de un Museo moderno, reflejando el afán de ilustración que caracteriza al pueblo cubano.

Si esas consideraciones generales y estas otras optimistas conclusiones pueden resultar de alguna utilidad, me habré de sentir muy satisfecho.

GUILLERMO DE ZENDEGUI

Guillermo de Zéndegui, Director del Instituto Nacional de Cultura, hace valiosas consideraciones sobre el Museo Nacional y sus proyecciones futuras.

ANGELIN

—I—

Mi pueblo era pequeño; pero con mucha gente encopetada. No me refiero sólo a los señores con título de nobleza, a los hijosdalgo procedentes de familias segundonas y alguno que otro personaje de la aristocracia pontificia; sino a la cantidad considerable de "americanos". Se daba este nombre a todos los que de rapaces se rebelaban contra la miseria familiar y se lanzaban al Atlántico, rumbo a América, en busca de "miles de pesos". Los que regresaban sin conseguirlos, vencidos por la vejez, la nostalgia o la ictericia, eran puestos en burla con el remoquete de "americanos del pote". Los señoritos del pueblo, orgullosos por no haber tenido necesidad de mejorar su pasar en los apuros del estudio o la emigración, cantaban por lo bajo cerca de los "americanos" fallidos:

"Americano del pote
que de la Habana viniste:
la cadena y el reló
en seguida los vendiste".

Pero no pocos "americanos" regresaban cargados de centenes, y algunos hasta en la flor de la madurez. Y como eran solteros, porque de haberse casado hubieran permanecido en Cuba,

---

(Del libro inédito "Un pueblo donde nunca pasó nada").

al llegar a la villa, y con edad lozana, se daban prisa por encontrar coyunda. Para lo cual siempre afinaban la puntería después de poner el ojo en lo cimero.

La esposa había de tener por condición principal, ser guapa, que bastante bazofia habían engullido durante el celibato americano; después —y esto sí era cláusula "sine qua non"— pertenecer al mejor señorío de la localidad. Lo último se perseguía con la sana intención de enseñar democracia a aquellos petulantes feudalistas. No sabían a derechas qué cosa era aquello tan feudal; pero la intuición les advertía que se trataba de un privilegio anacrónico. ¡Como si el trabajo no acuñara los centenes tan legalmente como la herencia!

La empresa del casorio no era tan peliaguda como pudiera imaginarse si se dieran oídos a los señores del Casino cuando se burlaban de los americanismos de los recién llegados. "¿Qué hubo, viejo?"... "Ahorita vuelvo"... Aquel orgullo tenía algo de envidia. Trataba simplemente de rebajar la talla de los "americanos" que subidos a unos botines de charol, se ponían a trepar, chaleco arriba, por una gruesa cadena de oro para encajarse de montera un celaje de jipijapa.

Llegaba nuestro hombre; paseaba sus cuarenta años por el Parque los días de música municipal; animaba al banquero de la villa a no guardar secretos sobre la solidez de sus caudales; corría a ser el primero y más espléndido en las suscripciones, sobre todo las requeridas por la Iglesia; remozaba una de las casas más fachendosas de la villa, y adquiría y montaba un caballo andaluz de buen braceo, capaz de sacar chispas con el hierro de los cascos al pedernal de las calles. Y así, caballero en todos los sentidos de la humana ostentación, se ponía a vigilar los balcones de las muchachas casaderas más notorias. No hacía alarde de impaciencia. Ya se encargarían las comadres lenguaraces de averiguar y difundir si la señorita más impresionada por aquella presencia de príncipe encantado era la hija mayor de don Feliciano, la menor de don Trófimo, la sobrina pobre del marqués pontificio, la pálida hermana de la rolliza mujer de don Fermín o aquella ange-

lical criatura, aspirante a esposa del Señor, a quien su padre, el furibundo exportador de avellanas, no quería verla muriéndose de hambre en un convento cuando le heredase los cuantiosos ahorros.

Un día, el "americano" de turno —llamémosle ya don Angel Nieva—, al tanto de los comadreos más certeros, hizo piafar con mayores corvetas a su potro alazán frente a la casa de don Severo Moclín, padre de una rubia doncella, tímida y silenciosa, llamada Consuelo. Después de entregar don Angel las bridas del corcel a "Perende", el tonto que limpiaba los dorados de la puerta, subió a saludar al solemne cancerbero de la ideal muchacha.

—¿Y cómo dicen que le va, mi amigo?

Al señor Moclín le iba muy bien. Tan bien le iba que se creyó en el caso de asegurar al "amigo Nieva" que no tenía la intención de ofender a Dios pidiéndole mejor suerte.

Aquella conformidad, ilustrada en un ambiente como religioso, en una sala de respeto donde hasta el rico brocado de los sillones hacía votos de humildad bajo las fundas de crudillo, a la vista de unos retratos sabe Dios de qué Moclines perdidos en la niebla de la Historia, mientras al oido llegaba una lejana habanera extraida del piano de palosanto por unos dedos de nácar, tenía al arriesgado "americano" más cohibido que cuando tomó el bergantín hacia El Dorado. Pero los cuarenta años de un hombre rico con ganas de casorio no pueden acoquinarse, y don Angel, sentado al borde del sillón, empezó a hablar de esta manera al suegro ambicionado:

—Mire usted, don Severo: yo soy un hombre de bien. ¡Calcule lo que es un hombre de bien en estos tiempos! Comprendo que valgo menos de lo que tengo, tal vez por tener en abundancia. Pero de las riquezas no haría ponderación si no me sirvieran para adornar la felicidad del prójimo; bien entendido que el prójimo para mí se concreta, dado el momento psicológico, en una joven de mucha honestidad y subida belleza. No sé si di en el clavo. Si estuviéramos en Cuba le hablaría del plátano para sin-

sonte. Y puesto que usted me hace el honor de reirme la gracia, voy a permitirme un ejemplo al respective de la sabrosura: ¡Consuelín! No me crea refistolero por suponerme educado en las bachatas de una disipada juventud. ¡Ningún d'eso, viejo¡ Me sale la literatura de los labios porque le estoy pidiendo medicina por señas. He cargado más sacos de tasajo en mi bodega de Santiago de Cuba que los que pueden resistir los lomos de una mula de Arévalo, y disculpe el modo de señalar. Pero ahora agonizo, mi señor don Severo, bajo el peso de su silencio. . . ¡Por su madre: dígame algo a cuenta, hombre de Dios!

—¿Y qué quiere usted que yo le diga?

—Aunque sea que me largue de su casa si entiende que he pisado una cáscara de mango.

—Usted no ha pisado nada, como no sean los salones de mi casa para honrarlos, amigo Nieva. ¿Habló usted ya con Consuelín?

—Sí, señor. Pero como se reza a la Virgen de los Desamparados: sin palabras y en el silencio de la noche.

—Pues mi hija gusta de conversar con personas de bien.

—Ya me lo habían dicho. ¿Pero usted sabe lo que es un nudo en la garganta?

—No será más apretado que el gordiano partido de un mandoble por Alejandro.

—No conozco a Alejandro ni nunca oí mentar ese nudo.

—Pues llamaré a Consuelín para que le descifre el jeroglífico. Lo sabe de corrido por haberse educado en el colegio del Santo Angel.

Fue llamada a la sala Consuelín. Y lo que allí pasó es fácil de suponer dada la pretensión del "americano" y la sonrisa de don Severo. Meses después se casaba don Angel Nieva con la señorita Consuelo Moclín. Antes de un año nació el que va a ser héroe de esta historia. Pasados otros diez, y sin que la pareja

diera de sí más herederos, murió don Angel, cuando ya lo había hecho el suegro. Y se quedó doña Consuelo más tímida que nunca, ya que entre la autoridad del padre y la vanidad del marido le habían exprimido la voluntad hasta convertirla en la hermana menor de su hijo Angelín.

— II —

Eramos diez los muchachos que emprendimos juntos la tremenda hazaña de hacernos bachilleres en el colegio de don Julio Alonso, plantel establecido en el destartalado y enorme edificio que un día fuera convento de franciscanos. No llamo tremenda a quella hazaña por la dificultad de las asignaturas, sino por el lujo de castigos con que, como sistema pedagógico, nos abrumaba el claustro de profesores. Primero hacían todo lo posible para que la cultura nos pareciera antipática ,y luego lo imposible para que la ingiriésemos. La culpa no era toda de los maestros. Los menos pedagógicos solían ser los padres, empeñados algunos en hacer a sus hijos mejores de como Dios los había hecho, después de que las madres, a fuerza de mimos, los empeoraban. Padre hubo empeñado en instruir a su retoño en materias que, según propia declaración, no iban a servirle de nada, pues para eso el autor de sus días —y estoy poniendo de ejemplo al difunto don Angel Nieva— se había hecho polvo el hígado en Santiago de Cuba durante muy bien contados treinta años de bodega. Don Angel, había hecho ya, avisado de muerte, el balance de cuentas en la siguiente forma:

—Angelín: estás en el deber de vengar a tu padre. Has de colgarme un título de abogado a la cabecera de la cama, precisamente encima de la pila del agua bendita. Y no me vengas con el cuento de tu madre, empeñada en asegurar que eres un infeliz. Los títulos de doctor se dan silvestres. Con lo que me dejaron a deber los doctores de Santiago de Cuba tendría ahora para comprarte una Universidad. Conque mira a ver como tu madre te enseña a manejar la espada de Alejandro.

Y así fue como el desdichado heredero del implacable "americano" se puso a aprender latín mediante una poética Gramática que daba definiciones como ésta:

"Común de dos denomino
el nombre que puede ser
masculino o femenino,
según fuera su destino
designar hombre o mujer".

Después venían las declinaciones: "Populus, populum, populi" Si el alumno salía de tal atolladero le esperaban la traición del obispo Don Opas, las guerras púnicas, los lagos de Rusia, los verbos irregulares del francés, la epístola moral de Rodrigo Caro, el manejo de la Tabla de Logaritmos, la endemoniada fórmula del lente y otras impertinencias parecidas. Y claro, el estudiante se vengaba de su padre aplicándose en el arte de sacar grillos de las cuevas cuando los prados, por primavera —vísperas de exámenes—, se poblaban de margaritas y "chupinos".

Y algo peor y más lógico estudiaba cuando iba por el año tercero, y consistía en recorrer, a la hora tenebrosa de la caida de la tarde, ciertas calles estrechas y fangosas del barrio de Sabugo, por donde, según las más abstrusas admoniciones, no podían transitar las personas decentes. Evidente embuste, desde el momento en que por allí, a pasos sesgados y ligeros, solíamos ver cómo se deslizaban, embozados hasta el sombrero o escondidos debajo del paraguas, a don Buenaventura, don Plácido, don Pío, don Serafín y otros probos señores de la villa.

Los diez alumnos de referencia formábamos tres grupos bien definidos. El más numeroso lo componíamos ocho: los relativos a la mentalidad corriente y la aplicación menguada; pero que habíamos aprendido las mañas con que se eluden los suspensos. Seguros de un destino mediocre, nos prometíamos no caer en la vanidad de los sobresalientes, y aprovechábamos ciertas asignaturas simpáticas para aplacar la ambición de nuestros padres con algún tímido notable. Lo importante era salvar las posibilidades de las inefables vacaciones veraniegas por playas, montes, valles, romerías y en ciertos recodos amables de la villa de los que se hablará a su debido tiempo.

El segundo grupo era más reducido. Comenzaba y daba fin en Pepe Prado. Baste decir que este extraño sujeto fue siempre el primero de la clase, desde el Latín hasta la Mineralogía. Los libros, que para presumir y despistar cargábamos los ocho de marras en charolados cartapacios, los llevaba Pepe Prado escondidos en el cráneo. A chorro de memoria, ante la indignación nuestra y el parabién del dómine, Pepe Prado echaba por la boca el texto íntegro, palabra por palabra, coma por coma, sin jamás permitirse la más ligera alteración. Lo odiábamos sin envidiarle. ¿Envidia?.. Allá él y sus noches en vela, y sus paseos dominicales encajado en la manada familiar —padre, madre y la escalera de las siete hermanitas—, todos pálidos, bajitos, acompasados, silenciosos, atentos a las descripciones del jefe de familia, jefe además de Correos y Telégrafos, destinado al puesto de la villa asturiana sin consideración a su origen segoviano. Se empeñaba el hombrecito en que sus hijos, víctimas de la fatalidad, se hicieran a la idea de que un monte, un río, un bosque, el cielo gris, eran cosas tan de la infinita voluntad de Nuestro Señor como la anchura de Castilla, el silencio del desierto y la comba cristalina y ardiente del cielo de la meseta.

—Yo comprendo— interpretaba con cierta timidez el segogoviano— que Santa Teresa de Jesús no hubiera llegado a los altares de vivir en Asturias. Las montaños y las lluvias diluyen las almas destinadas al vuelo de la mística. Pero debemos considerar, hijos míos, que la resignación es grata a los ojos de Dios, y que las nieblas y los nordestes no son tan diabólicos como los monstruos que tentaron al divino San Antonio. Espero que este tránsito por los angostos caminos de las montañas asturianas nos llevará algún día hasta las puertas del Cielo. Pero no basta dejarse conducir; hay que luchar. Pepe, hijo querido: ¿te sabes las lecciones de mañana?

Y como aquel dechado de aplicación le diera la mayor seguridad, el sufrido oficinista regresaba a la ilusión de contemplar, antes de su muerte, las llanuras de la altiplanicie, y alentaba a su hijo con este vaticinio:

—Por el mismo camino que hemos venido de Turégano a Avilés, se puede ir de Avilés a Turégano. Estudia, estudia... Cada

sobresaliente vale lo que una legua por la línea del ferrocarril.

El tercer grupo era también unipersonal, y lo constituía Angelín Nieva. Con la misma perseverancia que Pepe Prado había echado raíces a la cabecera del banco escolar, Angelín las echara al otro extremo. Cuando el profesor, después de oir en éxtasis el chirrido de la carreta del segoviano, se volvía a Angelín para que la repitiera, salía de los antípodas de Pepe Prado una voz circundada de sollozos:

—¿Pa qué, si la lección ya la dijo ése bien?
—Pero ése no es usted.
—Y yo no soy un lorito.

Aquella gracia, salida de un meollo tan vacío, costaba a Angelín otra noche sin cena.

Angelín iba para gigante. Cada mañana se levantaba más alto. Y si aquel crecimiento asustaba a la madre, más susto le infligia su gordura, cada vez más igual a la de los cerdos que por San Martín rifaba el Hospital Municipal, muy necesitado de remediar la miseria de sus fondos.

Pero no era sólo agua chirle lo que corría por sus venas. Algo como un adarme de inquietud, de rabia, de inconformidad, bullía en su cerebro. Incapaz de dar alojamiento a la idea más simple, se aplicaba con extraña insistencia a destruir cuanto alcanzaban sus manos, para lo que contaba con una navaja a la que, con una placer que le bailaba en los ojos bovinos, sacaba filo en una piedra de sílex encontrada en el arroyo de la Magdalena.

Las primeras víctimas de su furia eran los libros de texto. Con refinamiento de verdugo educado en la devoción de la tortura trazaba cuadriláteros en las cubiertas, y cuando no había más cuero que sajar la emprendía con las hojas hasta la última del libro. Angelín parecía satisfecho cuando, apenas comenzado el curso, ya había repasado con la navaja toda la asignatura. Sacaba brillo a la herrmienta y nos informaba feliz:

—¡Acabé!

No terminaba ahí su furor. Agotados los libros entraban en turno los zapatos. ¿Cuántos pares de botas consumía Angelín en cada año escolar? Doña Consuelo no comprendía dónde su hijo destrozaba el calzado, y con la vista puesta en aquella ruina se representaba los cascos del caballo andaluz sobre el que don Angel Nieva, haciéndole la corte, había extraído chispas a los cantos rodados de su calle. Luego cogía las botas de Angelín, las envolvía en un papel y se iba a colocarlas en silencio sobre el mostrador de la zapatería.

—Yo le aseguro, doña Consuelo— protestaba el honrado comerciante—, que otras mejores no se confeccionan en Ibiza .Su hijo me está desacreditando el establecimiento, donde se sirven los señores más exigentes de la villa. ¡Con decirle que vienen de Oviedo muchas personas de calidad a que las calce! ¿Conoce al señor Corvera, el presidente de la Diputación, el hombre más elegante de la provincia?. Pues pregúntele. ¿Por qué no consulta a un médico? Quizá lo de Angelín no provenga de los pies, sino de la cabeza.

Angelín, entre tanto, seguía enredando con la navaja, y bien pronto tenía que aplicarla a la madera de los bancos y los pupitres. Los profesores acabaron por enterarse de aquellas aficiones. Sobre todo don Julio, el director, hombre de muy diversos conocimientos, tanto en Letras como en Ciencias, y en otras muchas ajenas al curriculum de la Segunda Enseñanza, como el arte del violín, la catadura de la sidra, el placer de las comilonas y el modo de ablandar el corazón de las criadas de servir, apoyado para toda conquista, tanto académica como erótica, en el argumento impresionante de unas barbas asirias siempre nevadas de migajas de pan. Su trabajo en el colegio consistía en sustituir a cualquier profesor los días que el deber llamaba a éste a otra parte, bien por ser cura, ya por tener bufete de abogado o por lucir las estrellas de teniente de Carabineros. Para suplir las ausencias estaba don Julio, quien, durante la clase, ensayaba el violín haciendo escalas con una regla en la esquina sonora del pupitre.

Don Julio resultaba tan ameno si enseñaba Algebra como cuando la emprendía con la Retóriaa y Poética.

—Vamos a ver, Pepe Prado, cómo me descifra los misterios que encierra un cuarteto.

—"Cuarteto o redondilla es una combinación métrica de cuatro versos octosílabos que..."

—¡No, no!...No le he pedido una definición. Soy incapaz de dudar de su memoria. Deseaba un ejemplo. Versifique bajo su propia responsabilidad.

Pepe Prado tomaba la libreta, humedecía con la lengua la punta del lápiz y se ponía a hacer muecas mientras recurría a los dedos de las manos para no caer en sílaba de más o de menos. Luego presentaba la composición a don Julio seguro de dejarlo complacido. El profesor daba lectura en voz alta a lo que así decia:

"¡Qué vida la del pastor!
Por la mañana en la serie,
por la tarde a la intemperie.
¿Habéis visto algo mejor?"

—¡Muy bien, muy bien! Cada consonante en su sitio. Cada verso con las ocho sílabas obligadas...Pero hay algo que me desorienta en la égloga, ilustre Pepe Argensola. Veo al pastor aparecer con el alba detrás de su rebaño; después, a la caída de la tarde, la intemperie se ha puesto inhospitalaria. Caprichos de la naturaleza. Pero, así y todo, dan ganas de aplicarse a la existencia que con tanto lirismo nos recomendó Fray Luis de León. Ahora bien, señor Prado: no alcanzo a precisar la idea de la serie. ¿Qué serie es ésa que usted sitúa en el segundo verso?

—Se trata de un consonante, don Julio. Me hizo falta la serie para rimar con intemperie. Quise aclarar que se trataba de una serie de montañas; pero las montañas, puestas en serie, no me cabían en el verso. Eran demasiadas montañas para ocho sílabas. Pensé en la cordillera, no crea; pero me salió al paso la intemperie.

—¡Vaya por Dios! Pero me veo obligado a decirle, querido vate, que si está permitida la licencia poética ello ha de ser a condición de que la idea no quede oscurecida.

—Eso se arregla fácilmente, don Julio. Se pone un uno, como llamada, al lado de la serie, y luego, repetido el uno al final de la redondilla debajo de una rayita, se escribe: "de montañas", y todo queda aclarado.

—¡Magnífico! ¡Como si de repente luciera el sol! Que es cuando el pastor toca el pífano y se ponen a triscar las ovejas.

Y don Julio, sarcástico, se ponía a recitar el primer verso del cuarteto, mientras con la regla sacaba música al borde del pupitre:

—"¡Qué vida la del pastor!"

Aquel verso, con la musiquita correspondiente, sirvió a don Julio desde entonces para ponderar o denostar, en tonos diversos, los trabajos de sus discípulos ,antes de que el desaplicado fuese a ponerse de rodillas en el salón por donde habían de pasar los estudiantes de los otros cursos a la salida de la clase.

A Angelín nunca le mandaba don Julio hacer composiciones poéticas. Pero era raro el día que no se las tirase a la cara. En cuanto le notaba los enredos de la navaja, don Julio, después de ponderar la vida del pastor, se ponía a versificar por su cuenta con cargo a un castigo consistente en la pérdida de la cena de aquel día.

Angel exterminador:
dele a la uña reposo,
y que le cierre "Raposo"
la puerta del comedor.

(Luego se verá todo lo zorro que era el conserje del colegio al que los estudiantes llamábamos "Raposo").

¡Espantoso castigo el de poner de rodillas, hasta bien pasada la hora del comedor, al glotón de Angelín! Pero no sólo por los retortijones en las entrañas del muchacho ni las magulladuras que el arrodillamiento le causaba en la carne fofa. La verda-

dera penitente era doña Consuelo. Conocía la madre la poca disposición de su hijo para el estudio, el implacable rigor de los maestros y la ninguna falta que a su Angelín le hacía un título de Bachiller. Más aterida cada día bajo el peso de una voluntad enfermiza, educada en la obediencia por el absolutismo de don Severo Moclín y presente siempre en su memoria la implacable autoridad del bodeguero de Santiago de Cuba, no encontraba manera de rebelarse contra la última orden de su esposo, dictada entre los estertores de la agonía:

—Consuelo: que Angelín sea abogado. Es mi última voluntad. No lo quiero ni bodeguero diligente ni rentista ocioso. ¡Ningún d'eso! Y ten presente, mujer, que la tumba no es un lugar tan hermético como para que yo no pueda salir de ella por la noche a pedirte cuenta del cumplimiento de mis deseos

—Se hará lo que tú mandes. Puedes morir tranquilo.

—¡Y cómo no, vieja!

En cuanto daban las cinco en el reloj del Ayuntamiento y Angelín no daba los tres aldabonazos hambrientos en la puerta de la casona de la calle de Don Pedro Menéndez, doña Consuelo se ponía los mitones, echaba sobre sus hombros una manta de lana, envolvía la cabeza en una toquilla negra, deslizaba un duro en el bolsillo del chaquetón y se iba, debajo del paraguas, a vigilar el viejo edificio conventual desde el arco de la Plaza del Mercado, en espera de que apareciese el "Raposo" por la puerta del Colegio.

Era el "Raposo" el conserje del plantel de don Julio; pero mejor fuera llamarle celador, carcelero o verdugo. Tenía aficiones patibularias y un aspecto digno de ilustrar su mote y su oficio: patas zambas, un hombro más alto que el otro a la manera de las acechanzas, ojillos de garduña y unos pocos pelos rojos que le colgaban de las comisuras del hocico. Y como el mísero sueldo que le daba don Julio estaba en trágica desproporción con los muchos hijos que el diablo le había dado, el "Raposo" gozaba compartiendo su hambre con la de los estudiantes ricos a quienes los profesores dejaban sin comer.

Se sentaba al lado de Angelín, sin permitirle que suspendiera la postura, y se ponía a consolarlo con estas aviesas descripciones:

—Y a lo mejor, la tu mamá, tan buena, mandó a la cocinera que la sopa de hoy fuera de arroz, con pedacinos de molleja y fégado. ¿Non ye ésa la que a ti más te gusta?

—Sí.

—Y pa dimpués, ¡como si lo goliera!, merluza con arveyos. Vi que estaba coleando el pescao cuando lo compraron en la pescadería. ¿Acerté?

—Sí.

—¿Y a que te tenien preparades unes cocretes de pollo rebozades con guevo, fariña y lleche?

—No se diz cocretes; dizse croquetas.

—Pero saben lo mesmo... ¡Y agora vien lo mejor!... ¡El monte nevao! ¿Non llamáis monte nevao los rapacinos ricos a una montaña de crema con merengue por enriba?

—Sí.

—¿Y que po la falda del monte asomen unos bizcochinos empapaos en vino dulce?

—Sí.

—A mi parezme estalo viendo y fáiseme la boca agua. ¿Y a ti, rapaz?

Y Angelín, sin poder aguantar más sinsabores, dejaba que le corrieran por las mejillas lágrimas gordas como melocotones en almíbar.

Era entonces cuando parecía que al "Raposo" le entraba remordimiento y salía a la calle a hacerse el "atopadizo" con doña Consuelo. Pasaba por su lado, hacía grandes aspavientos de estar tiritando de frío y se volvía cuando la señora lo llamaba.

—¿"Raposo"?

—Mándeme.

—A usted no le cae mal que lo llame "Raposo" ¿verdad?

—¿Y cómo vas a llamame si ni yo mesmo me acuerdo del nombre con que me bautizaron? Si ye que estoy bautizao; porque la vida mia non parez de cristiano.

—Mucho me temo que a Angelín también hoy lo dejaran sin comer.

—Dejáronlo, sí, señora.

—¿Y qué se le ocurre para sacarlo del castigo?

—Matar a don Julio.

—¡"Raposo"!

—Don Julio tien más rigor pa los neños que los carámbanos de enero. Peor entavía... Ye algo así de malo como la fame de los mis fios.

—¡Pobrinos!... ¿Quiere llevarles este duro? Así comerían ellos y comería Angelín.

—¡Que Dios i lo pague!... ¡Y que non sepa nada don Julio!

Y el "Raposo", a paso de lo mismo, volvía a meterse por el portal del viejo convento, de donde salía a poco, tambaleándose de hambre, la humanidad enorme y floja de Angelín.

Y allá se iban madre e hijo, silenciosos debajo del paraguas, camino de la caliente sopa de arroz con "pedacinos de molleja y fégado".

— III —

Pero no hablemos de la maldad del prójimo cuando nosotros éramos como lobeznos para nuestro desdichado compañero. Pongo aparte de esta acusación al de Turégano, y me quedo, confeso de impiedad, junto a los otros siete desalmados. No más crueles, por supuesto, que los muchachos dispuestos, por ley na-

tural de la ferocidad de los instintos, a instruirse de anatomía en toda suerte de bestezuelas de Dios, y a realizar otras inicuas experiencias, como cazar pájaros con gomero, desvalijar nidos, escaldar gatos, atar latas al rabo de los perros y encajar guindillas debajo de la cola de los asnos, precisamente cuando las pacíficas acémilas llevaban al mercado cargas de leche en pucheros de barro.

Pero Angelín no era una alimaña, y sin embargo...

—Angelín: ¿quiés pa mí?

Aquella invitación, hecha en un castellano de los albores de la Gramática, daba a entender que Angelín debía medir sus fuerzas con alguno de nosotros. ¿Y por qué no iba a querer si era el más grande de la pandilla? Pero no quería. Estaba al tanto de la impedimenta de su grasa y de la liviandad de su sangre. Navegaba en el mar agitado de la pubertad como una fragata sin velamen que llevase la línea de flotación sumergida por causa del lastre del miedo. Lo más personal suyo era el tejido adiposo. Debajo de la dermis no sentía la tensión que presta violencia a los músculos, argumento de donde arranca el coraje. Nos veía a los demás ligeros, mañosos, decididos, al tanto de las martingalas con que a la hora de la pelea se elude el cuerpo y se salta para la arremetida. De ahí que el pobre Angelín, con el recurso de la bondad, replicaba al envite con esta pregunta de inocente:

—¿Hícete algo?

—¿Ye miedo? —galleaba el otro.

Y Angelín, presumiendo una existencia al margen de la camaradería, con más miedo a la amistad de Pepe Prado que a la nuestra, se quitaba la chaqueta, lento como una mística resignación; entregaba a uno de nosotros la navaja "pa que viéramos", y, lívido, echaba a la suerte de la fatalidad esta palabra humilde:

—¡Bueno!

Aquel "bueno" le valía en seguida una tunda.

El más flaco y avispado de todos era yo. Me veo obligado a reconocer aquel mérito de entonces ya que ahora me presta remordimiento. Me ponía a hacer piruetas delante y en torno de aquel montón de carne blanda; amagaba y retrocedía, muy cuidadoso de un posible manotazo de la desesperación de mi contrario, pues si Angelín acertaba a darme, siquiera por casualidad, ¡adiós estrategia mía!; le vigilaba los lentos movimientos de los brazos como aspas de molino, y me le escurría por debajo del sobaco, y cuando me reviraba a su espalda le echaba en el cogote un redoble de golpes. A la tercera serie de puñetazos en la nuca ya Angelín se conducía como ciego, y en su afán de dar fin a la pelea extraía de sí los últimos esfuerzos, sudaba, jadeaba y por último se quedaba mirándome como pidiéndome remate. Era el momento propicio para la puñada en la nariz. Y Angelín, con el sabor soso y dulzón de la sangre en la boca abierta a la caridad de un poco de aire, pegaba los brazos a los muslos, se dejaba caer sentado en la hierba y subrayaba la sonrisa con esta confesión de vencimiento:

—¡Ganásteme!

He de hacer aquí un acto de pública contrición. Aquel "ganásteme!", aquel regalo de la estupidez a mi orgullo infantil, me viene a la memoria siempre que la soberbia se me sube a la cabeza después de las fáciles victorias de este mundo. "¿Qué gané?", me pregunto. Y el recuerdo de la pobre sangre salida de la nariz de aquel muchacho grande, torpe y pacífico me pone delante de los ojos la rojez del rubor para advertirme de la inutilidad de los triunfos taimados.

Las más de las veces ponía fin a nuestras trifulcas la presencia de una flaca y larga figura asomada entre los árboles o que se escabullía por detrás de las sebes. Era don Floro Moclín, tío de la víctima, hermano de doña Consuelo.

Y de este tío de Angelín he de hablar, por ser personaje obligado si ha de ponerse en el relato la debida substancia.

Como por entonces ya andábamos bien enterados de lo que mejor fuera ignorar todavía, teníamos muy en cuenta la clase de

sujeto que era don Floro cuando las gentes, viéndole pasar amanerado y sinuoso, decían por lo bajo con ánimo de imitarle el hablar gangoso y femenil:

—¡Vaga un céfiro que atraviesa el cutis!. ¡Lo que es que hace un viento que agrieta la cara!

Lo que despertaba la malicia era el tono, remilgado hasta la más ambigua delación.

Aparte de las bien maliciadas suposiciones, don Floro tenía en su favor el ser poeta para emplear una prosa redicha. Pero en aquel lugar, donde la vida de cada uno se hallaba en el conocimiento de todos, no era prudente emplear expresiones románticas. ¡Si se sabría de las posibilidades del romanticismo en un pueblo de días tan iguales, de razones tan míseras, de porvenir tan escrito de antemano por los hados de la moderación y el acomodamiento!

Pero don Floro estaba contratado inexorablemente por las Musas. Se veía forzado, dada su reconocida facultad, a medir versos cada vez que la villa conmemoraba las hazañas de don Pedro Menéndez, cumplidas, siglos atrás, en un territorio lejano al que decían la Florida; o cuando los aniversarios de don Juan Carreño de Miranda, pintor avilesino que retrató al rey Carlos II; o si era patriótico recordar que había nacido en el barrio de Sabugo el ampuloso y culterano dramaturgo don Francisco Antonio Bances Candamo, sin dejar don Floro de poner por su cuenta los versos pecadores en cuanto nacimiento, casorio o entierro se le ocurría a la gente principal.

Si don Floro Moclín no traspasó con su estro los linderos del término municipal, no fue tanto por culpa de sus ripios como de la contraria suerte de su vida, ya que se vio forzado a caer en las cotidianas y amargas prosas de la escritura judicial. Se hizo escribano a la salida de una descarriada juventud, contra la que nada pudo la cristiana severidad de su padre don Severo. Había heredado lo bastante para ser nada menos que ese nada en que se fundamenta la importancia de un hombre bien nacido en un pueblo tan pequeño e ilustre como aquél. La inspiración

de don Floro pudo haber vivido, flúida y confiada, al abrigo de una renta discreta. Pero existe la Patología, y aún existió en los tiempos más oscuros de la ciencia hipocrática y en los más claros de las admoniciones religiosas, y don Floro fue uno de esos casos vergonzantes que las gentes normales, intransigentes y sarcásticas, castigan con los más viles remoquetes. Baste decir —¡manes de don Severo Moclín!— que las personas más recatadas, incluso las mujeres, no bajaban la voz para aludirle con el nombre de "Doña Florita".

Una fama así, cuando bien cimentada, se paga con la quiebra. Don Floro había dado en la manía de encontrar muy simpáticos a esos mozos que se aburren muy pronto de remar en las traineras, manejar la garlopa y poner estuco en las paredes. En cuanto los veía por la calle ir sin rumbo con las manos metidas en los bolsos del pantalón se les acercaba para informarles que habían llegado unos centollos preciosos —¡mi alma, rapaces!— a la taberna de Pinón. Y como además Pinón había puesto espita a otro tonel de sidra...

—¡Andia, neños, fartavos!

Entraba don Floro en el chigre detrás de los mozos y se sentaba a gozar lo indecible viéndolos comer, beber y cantar. Sobre todo cuando cantaban coplas tan sensatas como aquélla donde se ponderaba la virtud de una moza que le decía a un fraile carmelita que le era más cristiano mirar para el misal que para los pecados de ella escondidos debajo de la chambra. Si el cantar excitaba a los mozos, allí estaba don Floro para apagarles la mala sed con buenos culinos de sidra. Y era entonces cuando el poeta floral sabaca a relucir las notas más delicadas de su voz, las palabras más tiernas de su vocabulario poético y las monedas, cada día más escasas, de su bolsillo.

De aquello a convertirse en escribano sólo había un paso. Y el paso se vio forzado a darlo el poeta para quedar preso en la prosa donde se consignaban en papel sellado los pleitos que promovían en la villa las personas de bien.

Por los años de esta historia don Floro era flaco hasta la transparencia, amarillo hasta dar envidia a la cera de los cirios, feo hasta la risa y paciente a la hora de pasar al lado de las gentes que le saludaban llamándole "Doña Florita".

— IV —

Una mañana nos sorprendió la presencia de don Floro en la clase de Psicología, Lógica y Etica. No es que el tío de Angelín hubiera entrado a interrumpir la siesta del profesor: don Juan de la Nogal, notario público y tresillista implacable, que se pasaba muchas horas de la noche jugando cartas en el Casino de los Señores. De ahí que en cuanto, media hora después de la comida, encargaba a Pepe Prado que le definiese el intríngulis de los silogismos categóricos deductivos, don Juan, confiado en la aplicación de su discípulo, se entregaba a las roncas reposiciones del sueño.

Era el momento propicio para que los demás estudiantes dedicáramos al insoportable compañero las pullas más hirientes de nuestros conocimientos psicológicos, y le solíamos embestir con este silogismo: "La memoria es la cualidad sobresaliente del elefante; es así que Pepe Prado tiene la mejor memoria del mundo, luego Pepe Prado es el mayor de los cuadrúpedos".

Pero así como el viajero que duerme arrullado y mecido por el traqueteo del tren se despierta de pronto en la parada de las estaciones, don Juan, abría los ojos en cuanto Pepe Prado detenía su perorata frenado por nuestras impertinencias.

—¿Qué le pasa? ¿No sabe usted hoy la lección?

—¡Sí la sé, sí la sé! —sollozaba el muchacho prodigioso como si recordase la distancia a que se hallaba de las llanuras segovianas.

—Pues siga.

Volvía a roncar don Juan, sincero o ladino, y reanudaba Pepe Prado su matraca.

Pero aquel día algo nos hizo suspender nuestra taimada diversión. Angelín, al otro extremo del banco, se abanicaba con un billete de 25 pesetas. Nunca se había visto fortuna semejante en las manos de un alumno del colegio de don Julio Alonso. Pasó por nuestra mente la sospecha de una falsificación. Aquel pedazo de papel podía ser un anuncio. Tal vez la cándida doña Consuelo se lo dejó meter de contrabando por algún arrendatario pícaro a la hora de liquidarle los alquileres de una finca. Pero allí estaba Genaro Rosales, el estudiante más inteligente y trapacero del curso, para emprender una lucida investigación. Ocupaba Genaro el puesto inmediato a Pepe Prado é inclinó la cabeza hacia el oído del tercero para mandar por carrilera a Angelín la siguiente pregunta:

—¿De dónde lo sacaste?

Angelín, con una entereza insospechada, mandó, por el mismo camino, la siguiente respuesta:

—¿Qué te importa?

Así no se podía contestar a Genaro Rosales, el que, con una vivacidad digna de su malicia, hizo que otras vez las cabezas de todos se fueran inclinando hacia Angelín como sopladas por un viento insidioso, ya que transportaban esta pregunta:

—¿"Doña Florita"?

Angelín, pálido, quedó paralizado. No contestó. Metió en un bolsillo del pantalón la otra mano y sacó la navaja. Planchó con sumo cuidado el billete puesto sobre el banco y se dispuso a hacer la autopsia a lo que Genaro, imprudente, había llamado el retrato de "Doña Florita". Todas las manos se elevaron al cielo pidiendo piedad contra aquel crimen. Y Angelín, vuelto a su habitual tolerancia, cerró la navaja y metió el billete en el bolsillo. Minutos después, seguro de nuestra discreción, mandó que le llevaráramos a Genaro Rosales esta seguridad:

—Ye pa vosotros.

Salimos de la clase, corrimos al Campo de Caín y rodeamos al compañero millonario. El cual, otra vez, nos confirmó su generosidad:

—Ye pa vosotros.

—¿Quién te lo dió a·tí?

—Yo.

—¿Quién te lo dio a ti?

Angelín se encogió de hombros, sacó el billete y lo puso en manos de Genaro.

—Podéis gástalo todo.

Y como al parecer era mejor no averiguar, nos pusimos a discurrir cuál de las mil maneras posibles era la mejor para acabar con aquella fortuna.

—Hoy la mitad —propuso uno.

—No... Hoy todo. Tien que gastase todo hoy —suplicó Angelín.

Puesto que quedaban bastantes horas de la tarde, y no era cosa de perderlas en la clase de Algebra, precisamente el día que tocaba explicar lo que quería decir A2, más B2, igual a 2AB, decidimos irnos a la Meruca: un pequeño poblado, a tres kilómetros de la villa, donde el tabernero Pachín, padre de una rapaza preciosa llamada atrevidamente Purina, solía sacar del horno unas olorosas empanadas de bonito, las que, por muy grandes que fueran, podían engullirse mediante el lubricante de la sidra. Era entonces cuando, al decir de los más expertos en el consumo de las empanadas de Pachín, la hija del distraído tabernero se olvidaba que la decían Purina, y replicaba con discretos y risueños chillidos a los pellizcos que le amorataban las nalgas.

Los tres kilómetros de regreso después de la hartura hubimos de caminarlos varias veces; porque la mucha sidra no consiente marchar en línea recta por las carreteras por bien que estén adoquinadas.

A nadie extrañó aquel día en la casa de cada cual el que al pobre estudiante, "¡tan aplicado!" le doliera la cabeza y se

fuese a la cama. Pero allí empezó, sin embargo, una de las historias más escandalosas que recordaban "los más viejos de la localidad".

Poco después se hablaba en muchos hogares de la necesidad de poner a sus hijos, si habían de ser bachilleres, en algún colegio de Oviedo o de Gijón; cosa que espantaba a las madres, enteradas de las licencias que se permitían en aquellas ciudades plagadas de obreros, soldados, cafés, teatros, periódicos y tantas otras causas de la descomposición social y la disolución de las buenas costumbres.

Y todo porque aquel inesperado billete de 25 pesetas, si tuvo fin la tarde de la Meruca, no fue el último de los bolsillos de Angelín. No pasaron tres días sin que Angelín volviera a poner ante nosotros una fortuna semejante. Y cuando el capítulo de ingresos en aquel presupuesto inesperado se hizo periódico, los nueve rapaces nos reunimos en consejo para dar normas a la inversión.

Empezamos por considerar que el método era lo más indicado para el disfrute de la suerte económica. Una advertencia misteriosa nos ordenaba que el término de cada aportación en metálico no podía pasar diariamente de las nueve de la noche. En cuanto empezaba a oscurecer, Angelín nos apremiaba a dilapidar. Grave problema; porque todavía no estábamos curtidos para resistir veinte o veinticinco pesetas diarias convertidas en sidra. Los mariscos, los pollos y los dulces no tenían por entonces precios capaces de arruinar a semejantes potentados. Y así nos vimos forzados a caer en aficiones tan varoniles y desagradables como el tabaco y los juegos prohibidos. El billar era lo más llevadero. Y contaba la villa con un cafetín en cuyo fondo siempre lleno de humo, había una sala, y en el centro de la sala una mesa de paño verde. Allí se reunían las personas menos recomendables de la villa, y de las que teníamos noticias por el celador de la cárcel, los coros de borrachos en el silencio de los amaneceres y las refriegas durante las romerías. El juego preferido en aquel cafetín era a la treinta y una. Para figurar como punto se necesitaba un dominio perfecto de los recodos,

los pasabolas, el buen picado y el atinado retroceso. Aprender esa técnica complicada costaba caro, porque el taco en las manos del novicio suele causar sietes terribles en el paño, y el paño de una mesa de billar vale una fortuna. Así fue como Casimirón, dueño del cafetín, pudo cambiar el paño a la mesa de billar gracias a la refacción financiera que, en nombre de los neófitos billaristas, hubo de aportar Angelín Nieva. Tanto nos aplicamos que una tarde, para acabar de sumergirnos en los peligros del orgullo juvenil, "El Ñato de la Magdalena" puso la mano sobre el paño de la mesa y nos dijo:

—¡Basta de caramboles, rapaces!. . . Eso ye pa los señoritos disfrazaos de rapacinos guapos. Vosotros podéis jugar a la treinta y una con nosotros. La bola non ye más que a perrona. ¿Queréis?

Quisimos y jugamos. Unas veces perdíamos, pero algunas ganábamos. Y así nos pusimos a alternar con los hombres del bronce.

Aquella mala y agradable compañía se fue complicando fuera de la sala de billar para poner espanto en los ojos femeninos que nos vigilaban detrás de los cristales de los balcones. Y terminamos los nueve muchachos del colegio don Julio por ser lo menos estimado en varias leguas a la redonda. Sobre todo entre las jovencitas de nuestra promoción.

Pero los muchachos desalmados ¿son indignos de las miradas de las muchachas honestas? He ahí un problema que se discute todavía en el seno de las más recatadas familias. Porque si las buenas hijas de familia habían recibido la orden paterna de pasar por nuestro lado con la cabeza altiva y la mirada perdida en la lejanía del desdén, ellas solían caer en desobediencia, tal vez requeridas por una sabia y perversa curiosidad, cuando nos veían pasar indiferentes por su lado,y dejaban a sus ojos ingenuos, donde se encendía una chispa de malicia, que fisgasen un poco por el rabillo de los párpados. ¿Es que las pobres no iban a mirar más hombres que los que se parecieran a Pepe Prado? ¿Era Pepe Prado un hombre? ¿Lo sería jamás? ¿Y qué es lo que necesita una mujer, a la hora de casarse, sino un hombre? La palabra

hombre no se pronunciaba en sus casas más que cuando las madres, escandalizadas por alguna barrabasada masculina, decían levantando las manos al cielo: "¡Ese hombre, ese hombre!" Y después resultaba que aquel hombre no había hecho más daño al prójimo que el que todas las mujeres quisieran se hiciese con ellas.

Pero nosotros no estábamos entonces para satisfacer tales romanticismos. Cierto que las jovencitas de nuestra clase eran encantadoras a la salida de la misa dominical de las doces, a la luz de la tarde en el paseo del Parque y, sobre todo, jugando a ser sombras por la noche durante las ceremoniosas figuras del rigodón en el Casino de los Señores. Mas ¿existían de verdad, en carne y hueso, cuando regresaban a sus casas? ¿Qué era de aquel cabello, aquel tobillo, aquel seno aludido entre encajes, aquella sonrisa de fresa y aquellas manos de gardenia, cuando, tranquilas ya las madres, las dejaban solas en el secreto virginal de la alcoba, mientras nosotros nos quedábamos perdidos en la noche de la cavilación?

Naturalmente, nos sumíamos en los soportales más oscuros de la villa, donde siempre, como por casualidad, encontrábamos luz en el rostro de unas artesanas tan lindas como las señoritas; una luz avivada por la risa femenina.

Cuántas veces, en aquellos refugios del deseo, durante el repaso de la asignatura del amor, veíamos pasar por nuestro lado a un mozo fuerte y cínico que caminaba despacio canturreando una copla obscena y seguido de una sombra delgada, quebrada y escurridiza. Empujábamos a la moza detrás de una columna y le poníamos la mano en la boca para que no se metiera en lo que no le importaba, seguros de que iba a nombrar, más alto que la carcajda, a "Doña Florita". Se alejaban el hombre y la serpiente y nos volvíamos para calmar la malicia de la moza:

—¿Quiesme de verdad, como Dios manda?

—¿No lo ves?... ¿Y tú a mí?

—Déjame demostrátelo.

—Ye pecao.

—¿Y cómo vamos a saber que ye pecao si todavía no hay razón pal arrepentimiento?

—Avísamelo la medallina que traigo colgada del cuello.

—Déjame buscala.

—Está muy arropadina.

—¡Mejor!... ¡Así calentaránseme los dedos!... ¡Qué frío tengo, neña!

—V—

Aquella vida de millonarios nos fue envileciendo la conciencia en la proporción que crecía nuestro descrédito social. La villa estaba escandalizada. Sólo teníamos de nuestra parte a nuestros padres, porque debido a nuestra aplicación no podían aceptar que perdiéramos el tiempo en cosas diferentes al estudio. Y es que desde el día en que apareció en la clase de Lógica el primer billete de 25 pesetas empezaron a llegar a las casas de los estudiantes notas de mejor aplicación. La cosa era explicable. Debíamos salvar las vacaciones del verano si para algo había de servirnos el dinero. Hasta Angelín se sabía muchas veces la lección, que de ello nos encargábamos los otros repasándosela y condensándosela media hora antes de la clase en el Campo de Caín. Le hacíamos sufrir, pero nos lo agradecía. Y eso que ignoraba la contumacia nuestra en seguir suponiendo que entre él y "Doña Florita" existían unas buenas relaciones inconfesables. ¿Acaso no llevaba pintado en el rostro aquel secreto? Adelgazaba, palidecía, se quedaba dormido en la clase.

—Ye que estudio mucho por la noche —confesaba como si presumiera la duda en nuestro pervertido corazón.

—¿No sabrás demasiado? —le rebatía a veces la malicia de Genaro Rosales.

Y Angelín, dándonos la seguridad de que había perdido la navaja, nos pedía prestados los libros.

Una tarde, ya maduros para toda clase de infamias, nos atrevimos a solicitar de don Juan, el profesor de Lógica, que nos ayudase a gastar una broma asesina a Pepe Prado. El maestro puso un rostro avinagrado en contraste con la alegría que bailaba en los ojos.

—¿Por qué? —nos preguntó.

—Porque nos humilla tener como compañero de estudios a un papagayo.

Y a mí como discípulo. Pero, hijos míos, los papagayos también son criaturas de Dios y seres muy convenientes en este mundo estúpido. Sobre que la crueldad es un pecado. Pase lo de la broma... ¡Pero un asesinato!

—Una figura retórica, don Juan.

—¡Ah!... Pues si se trata de un ejercicio escolar...

—Verá. Pepe Prado no se conforma con humillarnos sabiendo todos los días la lección. También ofende a la primavera, y la primavera ya llenó de grillos los prados y de nidos los árboles. ¿Quie venir a ver uno de verderón que hay les Meanes? ¡Tien ya seis güevinos pintaos más guapos!

—Otro día, otro día...

—Y cuanto más nos humilla Pepe Prado, más se envanece. Y eso, entre compañeros, no está bien.

—Si todos estudiárais como él.

—Es que todos no nacimos para papagayos, don Juan.

—No está mal pensado.

—Pues quisiéramos que un día Pepe Prado no fuera el primero de la clase.

—¿Y quién va a ser?

—Angelín.

—¿Angelín?

Y don Juan, como tentado por el diablo, lanzó la única carcajada de su vida. Y luego de secar las lágrimas que le empañaron los cristales de los lentes, preguntó:

—¿Sería Angelín, capaz de saber una lección de memoria?

—Sábela ya.

—¿Cuál?

—La de hoy.

—Habrá que verlo.

Entramos en la clase. Don Juan, mandó a Pepe Prado dar la lección Se levantó el papagayo y se puso a recitarla con la seguridad acostumbrada. Todos nosotros, atentos a unas fallas imposibles, intervinimos para lanzar de vez en cuando una risita. De la risita pasábamos a las interrupciones. Y cada vez que, con el libro en la mano, le decíamos que se había comido una palabra, Pepe Prado, víctima del asombro, repetía el párrafo entero. Aquel juego acabó por desconcertarle la memoria y le hizo cometer algunas equivocaciones verdaderas. Hasta que en una de ellas, don Juan, haciéndose el riguroso, le lanzó mansamente esta insidia:

—Parece, señor Prado, que anoche se quedó usted dormido sobre el libro. ¿O es que anda usted a la caza del verderón?

—¡Pero si me la sé...!Voy a empezar para que vea.

—Siéntese.

Pepe Prado se desplomó en el banco.

—Vamos a ver, señor don Angel Nieva. ¿Será usted capaz de saber lo que no quiso aprender el señor Prado?

—Si, señor.

—¿No ha ido usted ayer a la Meruca a que le llenara el vaso Purina?

—¿Quién ye Purina, don Juan?

—No pregunte, joven disoluto, y conteste. ¿La sabe o no la sabe?

—Séla.

—Pues dígala.

Y Angelín, con una seguridad inconcebible, lazó al aire una lección que a sus propios oídos sonaba como pronunciada en sánscrito.

—¡Muy bien, muy bien! —ponderó don Juan. Y como los milagros hay que reverenciarlos, yo, sintiéndolo mucho, señor Prado, dispongo en nombre de la justicia que entre usted y el señor Nieva se efectúe un cambio de puesto.

—¿Qué quiere usted decir? —preguntó Pepe Prado poniéndose lívido.

—Como usted por el día no entiende más que lo que aprendió por la noche, voy a traducirle mis palabras diurnas. Usted debe ir a sentarse en el puesto del señor Nieva y el señor Nieva vendrá a sentarse en el puseto de usted.

Un condenado a muerte, sometido al miedo que provoca la fatalidad, no hubiera sabido representar mejor el papel de Pepe Prado camino del extremo vilipendioso del banco. Tan asustado como Pepe estaba Angelín. Y la clase duró para todos un infinito de remordimientos. A la salida, don Juan llamó al "Raposo" para decirle:

—Todos estos granujas se quedan hoy de rodillas sin comer.

—¿Hasta Pepe Prado?

—Menos Pepe Prado.

Como aquello era una traición, Genaro Rosales se acercó al profesor para decirle en voz baja:

—Don Juan: eso no ye justo. Usted también debe quedase sin comer. Porque tampoco usted se supo hoy la lección.

—Pero al fin la he aprendido. Verá.

Y dirigiéndose a Angelín:

—No es justo, hijo mío, que también usted se quede sin comer el único día que supo la lección. Acompañe al señor Prado hasta su casa y vayan por el camino hablando de estas cosas. Si veo a Purina le diré que no ha podido ir usted hoy a la Meruca porque se le indigestó la Lógica.

¡Menos mal que Angelín ya estaba bastante pervertido! En vez de acompañar a Pepe Prado hasta su casa, llamó aparte al "Raposo". Le vimos cuando sacó dinero del bolsillo y se lo dió al cancerbero. Después echó a correr. Una hora más tarde registrábamos todos los malos lugares de la villa en busca de Angelín; pero Angelín se nos perdió aquella tarde. Que era sábado.

A la mañana siguiente, después de la misa de las diez en la iglesia de San Francisco, nos reunimos los ocho malvados en el parquecito de la Campa a esperar que Doña Consuelo dejara suelto a Angelín; el que, poco después, se nos acercó cabizbajo y más pálido que nunca.

—Lo de ayer pasó— le consolamos creyendo que aquello era la causa de su duelo—. Mañana, cuando entremos en clase, tú te sientas el último y nosotros mandamos a Pepe Prado que se vaya a su puesto. Don Juan no va a darse por enterado...¿A dónde vamos hoy?

Angelín, después de darle muchas vueltas al secreto que traía en el alma, contestó:

—Esta tarde hay música en el Parque.

—¿Música?... ¡Caray!—exclamó Genaro—. ¿Y qué rayos nos interesa a nosotros la Banda Municipal?

No digáis... La Banda acaba de ganar un premio en Palencia. Hoy va a estrenar un pasodoble.

—Pues habrá que echar a correr antes de que empiece. Dijéronme que llegaron percebes a San Juan.

—Pero ye que...

—Si no puedes vivir sin ver a Purina, cambiaremos les percebes por una empanada de bonito. Ya ye demasiado bonito, pero...

—Ye que...—volvió medio a protestar Angelín.

—¿Qué ye?

—Que no tengo dinero.

—¿No viste esta mañana a tu tío?

—Vilo, pero... ya sabéis...

—¿Pedísteilo?

—Bueno, sí...

—¿Y negóse?

—Tenía prisa.

¡Pues no se perdió nada —interrumpió Genaro Rosales— Por allí vien don Floro.

—¡No!

—Si, míralo.

—No i gusta que lo pare en la calle. Además...

—¡Corre, que se va!

Angelín, sin correr, se acercó a don Floro. Nos quedamos observando la escena, que no dejaba de ser interesante para nuestra malicia. Habló o tartamudeó Angelín. El viejo flaco daba brincos mientras nos miraba de reojo. Hasta que metió la mano en un bolsillo y extrajo algo que puso en la mano del sobrino. Se fue el tío y se nos acercó Angelín, con el puño cerrado. Y cuando después de mucho pedírselo abrió el puño, le vimos en la palma una moneda de diez céntimos: ¡Una negra, insultante y descarada perra gorda!

Comprendimos en el acto que Angelín era un muchacho puro. Sentimos ese alivio en la conciencia, aunque era necesario averiguar, por silogismos más deductivos, cuál era el origen de su

fortuna y de la nuestra. Porque no podíamos aceptar que la inocencia de aquel ángel de Dios fuera premiada todos los días con una lluvia de pesetas. Pero mientras cavilábamos el enigma nos fuímos, como buenos rapaces, a oir el nuevo pasodoble de la Banda Municipal.

—VI—

Por supuesto que no terminó allí nuestra dicha. Fue aquél el verano más glorioso de nuestra bachillerato. Todos sacamos buenas notas. Y hasta Angelín se vio privado de examinarse en septiembre. ¡Para que luego nos vinieran con cuentos sobre los premios a la virtud! Hasta el día en que....

Pero no precipitemos los acontecimientos. Veníamos notando algo raro en las costumbres, caprichos, necesidades o lo que fuera de Angelín. Daba siempre la casualidad que cuando acordábamos disolver la partida, bien entrada la noche, le entraban unas ganas terribles de orinar.

—Ye la sidra —diagnosticaba Manolo Muñiz.

—La sidra non tien tanto aguante —replicaba Genaro Rosales—. Allí donde apura hay que dejala. Y Angelín no la deja si non ye por la noche al borde de la ría. A veces, pa que la deje allí hemos de caminar con él un buen pedazo.

—Gustarai oila caer desde bien alto.

—Pues si con eso se divierte, ¿por qué mira pa nosotros en vez de mirar pal agua?

Aquella observación de Genero se nos quedó metida en la cabeza.

Si nos acercábamos a Angelín mientras orinaba, él se iba alejando, y nos pedía que cada cual hiciera lo suyo sin meterse en lo que meaba el otro.

—Bobo; si esto hay que hacelo como manda el refrán. Diz que eso han de hacelo juntos todos los españoles.

—Pues yo fáigolo solo o no lo faigo.

—¡Si ye muy divertido!

—Pa mi, no.

—Ailá tú.

Como no hay nada que excite más la curiosiad que una negativa, dimos en preocuparnos por aquella costumbre. Y fue Genaro Rosales, naturalmente, quien rastreó mejor el intríngulis. Nos llevó aparte un día para decirnos:

—¡Ye pa matalo!

—¿Pa matalo? ¿A quién?

— A Angelín. Dirse y no se cree. Mexar, apenas mexa. Cuando ve que no lo está mirando nadie, mete mano en el bolso del pantalón, saca lo que i queda del dinero y tíralo a la ría. Lo que nosotros creíamos el ruido de la mexada, ye el de les pesetes y les perres al caer n el agua. Ayer debió tirar un duro, porque salpicóme el agua de la ría. ¿Por qué lo hará?

—¡Hombre, pa que no i lo vea su madre!

—¿Y qué?

Vete a saber. Ponte tú en el caso suyo. ¿Iba a dejate tu madre andar con tanto dinero?

—¿Estás loco?

—Pues de algún lao lo saca Angelín sin podelo confesar.

—¿Y por qué no nos lo da a guardar?

—Averígualo.

Por supuesto, desde aquel día Angelín se ponía de pie al borde de la ría sin que nosotros le interrumpiéramos la operación. Sufríamos, pero nos aguantábamos. La intuición nos advertía que mejor era perder un poco que averiguarlo todo. Porque Angelín, después de haber descargado los bolsillos en la ría, regresaba al día siguiente con una buena provisión de dinero.

Pero en este mundo veleidoso no hay modo de que todos los días sean iguales, y menos los felices. Una mañana nos llegó la espantosa noticia de que doña Consuelo se había metido con

A N G E L I N

Angelín en un tren camino de La Robla, lugar de la provincia de León donde la fama aseguraba que era, por lo alto y lo seco, muy saludable para los tuberculosos.

Aquello era la verdad, pero sólo en estado de sospecha. Lo cierto, lo catastrófico, se divulgó bien pronto por la villa. Doña Consuelo necesitó echar mano al cajón del dinero gordo para hacer unos pagos importantes. Revolvió el armario hasta sudar sin conseguirlo. Apenas dio con unos pocos billetes. Sospechó de todo el mundo, porque como era tan simple no sabía orientarse en las pesquisas. Cayó su mayor duda sobre la adusta honradez del jardinero, por ser el que, como más viejo de la casa, conocía mejor todas las costumbres. Y al verse así infamado, el jardinero dejó caer en el corazón de doña Consuelo este feroz consejo:

—Yo lo que usted, doña Consuelo, preguntaría a esos sinvergüenzas amigos de Angelín; porque Angelín, el probe, no i va a decir la verdad.

—Esos no vienen nunca a casa.

—Pero el su fio anda con ellos todo el día por les tabernes y los oscuros soportales donde les moces dan gritinos.

—¡Eso es una calumnia!

—Si usted non fuera tan simplona, y perdone el modo de señalar, sabría que los rapaces ricos, cuando los padres son tontos, tiren siempre pa ese lao. Non me crea si non ye de la su comeniencia; pero si preguntara por el pueblo iba a tener que llamar mentiroso a todo el mundo.

Preguntó doña Consuelo y al regresar a casa fue a pedir perdón al jardinero. Le mandó que llamara a don Rufo, el cura de la iglesia de Sabugo; pero el jardinero fue en busca del médico don Albino, que si de Medicina sabía poco, en lo demás era un lince. Y así don Albino dijo a doña Consuelo después de echar una ojeada al hijo.

—Mire, doña Consuelo: nada mejor en estos casos que un par de meses en lo alto de La Robla. El muchacho adelgaza y anda pálido.

—¡Pero sí allí llevan a los picados del pecho! ¿Está picado mi hijo?

—Deje que se lo crean los demás. Ya se les acabará la murmuración cuando lo vean regresar coloradín como una manzana de raineta. Sobre que el pecho hay que cuidarlo antes de que se pique. Porque en el pecho está el corazón, doña Consuelo. Y el corazón, cuando lo habita una paloma, pícalo una víbora.

— VII —

¡Qué final de verano! ¡Qué triste es la honestidad después del placentero desorden! Si malo era pasar de largo por la puerta de las tabernas, peor era recorrer por la noche los soportales oscuros sin encontrar una risa de mujer. ¡Qué pronto salen a relucir los precios del amor! Pero peor aún era resistir la insolente mirada de las gentes, a la que agregaba estas frases emponzoñadas cuando nos veía discurrir por las calles sin rumbo ni osadía:

—¡Probinos!. . .Escapóseyos el cajero con los fondos!

Quedaba la amargura suprema. Empezó el curso. Y allí estábamos los diez de siempre en espera del reparto de libros. También Angelín. No colorado como prometiera el candoroso don Albino y hasta más pálido que cuando emprendiera el viaje profiláctico. Tomó su lote de libros encuadernados, pero no sacó a relucir la navaja. No le dijimos una palabra, porque entendimos que no quería hablarnos. ¿Estaba resentido o avergonzado? Y como el primer día del curso todo lo docente quedaba reducido a un discurso de don Julio, tuvimos tiempo de cambiar impresiones sobre nuestro destino bajo la trágica amenaza de un Angelín enemistado.

No, no se trataba de su desvalimiento económico. Comprendíamos que lo queríamos a él, por su indudable bondad, por su probado compañerismo y, más que nada, por la maldición paterna que pesaba sobre su pobre meollo insustancial. Y es que la inmoralidad resulta a la postre una maestra de ternura, como se explica en los muchos hombres llegados a los altares al salir del pecado mortal.

Fuimos torpes sin embargo, porque no supimos encontrar las palabras que llevaran al ánimo del simple compañero el convencimiento de nuestra simpatía. Pero pronto la realidad nos iba a poner en el trance de padecer nuestro desvalimiento.

Terminada la interminable plática de don Julio fue Angelín el primero en lanzarse ligero escaleras abajo. Corrimos detrás para alcanzarle, para ofrecerle nuestra lealtad. Pero nos detuvimos en seco, presas de espanto, cuando vimos que Angelín se acercaba al cura más pavoroso de la villa: don Rufo Roces, el párroco de la iglesia de Sabugo; un hombrón más negro que el manteo en que embozaba la cara de jabalí picada de viruelas, de pelos gordos y puntiagudos como cerdas, de cejas como erizos de mar entre cuyas puas atisbaban unos ojillos minúsculos, duros y taladrantes, terror de las beatas.

Pues nada más llegar Angelín a donde se hallaba don Rufo, el montaraz clérigo le echó el brazo por el cuello, y volviéndose al grupo que formábamos a pocos pasos de él, nos fustigó de esta manera, después de atronar el aire con una carcajada.

—Hoc volo, sic puber, sic pro ratione volumtas!

Y como nos viera con la boca abierta, agregó después de otra risotada feroz:

—¿Qué? ¿Tan pronto olvidásteis el poco y mal latín que vos enseñó el curete de las Hermanitas de los Pobres? A ver si lo entendéis en castellano: "Lo quiero, lo mando, sirva mi voluntad de razón"... ¿Tampoco? ¡Pues que vos parta un rayo! Y ya véis si soy bueno; porque peor sería que vos pusiera el puño en las narices.. ¡Hala, hala!... A remotis!

Dimos por perdido a Angelín. Y aquella primera impresión fue confirmada al correr de los días. Con bastante trabajo, y algunas veces con evidente acierto, Angelín recitaba sus lecciones ante los profesores asombrados y junto a sus compañeros compungidos. Y no se suponga un adarme de envidia en nuestra conmiseración. Aquel saber del pobre amigo, aquella seguridad inclusive cuando en la pizarra escribía la fórmula de los diedros,

nos arrancaba lágrimas. Porque la cara del cautivo era entonces más blanca que la tiza con que dibujaba Geometría en el encerado. Todo el tormento supuesto en el saber del atontado lo notábamos debido a las largas horas de machacar don Rufo en su mollera, cuando los pensamientos del rapaz querían escaparse detrás de nosotros hasta la Meruca, donde Purina debía estar riendo otros pellizcos. Y hasta era de presumir que el cura, con su agudo instinto de cazador, soltara a su discípulo, al verle distraído, burlas como ésta:

—No pienses más en eso, ¡abalí arrepentido. Déjalos a ellos que anden por la duerna de los soportales hozando en la bazofia de la lujuria. ¡Que gruñan ellos, que para eso son gochucos! Coge la Tabla de Logaritmos, que vamos a sacar la raiz cúbica de un número.

—Duelme un poco la cabeza...

—Los caminos de Dios son difíciles, pero conducen a las puertas del Cielo. ¡Coge la Tabla, recontra, antes de que se me llene la boca de sapos!

Cada noche de aquéllas valía a Angelín un nuevo triunfo en la clase al día siguiente. Y así fue como, peldaño a peldaño, fue subiendo aquella escalera de malos estudiantes hasta acercarse bastante al hito inconmovible de Pepe Prado. Jamás la docencia vio un caso de horror semejante a aquel criminal mejoramiento. Angelín se sentaba entre dos nuevos vecinos sin siquiera atreverse a pedir perdón por su osadía. Pasaba todo el tiempo con la cabeza gacha, los ojos en el suelo y la respiración contenida. Tratábamos de consolarle con nuestras tímidas felicitaciones cada vez que subía un poco más la cuesta del Calvario; pero su apocamiento le hacía suponer que nos burlábamos, o acaso que nos burlábamos de su pobreza. Y así, cuando dejamos de consolarle, por ver si encontrábamos un procedimiento mejor, se creía que habíamos llegado al grado en que se expresa la enemistad. El primer día que se vio sentado junto al papagayo de Turégano se inclinó a su oido para decirle:

—Tengo la cabeza llena de ruido. Metióseme dentro un grillo.

Era la sangre, la mala sangre de la timidez y la desesperación lo que se le había subido a la cabeza. Y la prueba estaba presente a todas horas en dos rosetones rojos pegados a sus pálidas mejillas.

—Ye la tuberculosis —opinó un día Manolo Muñiz.

—¿Qué sabes tú? —replicó Genaro Rosales. ¡Eso ye la rabia! ¡Calcoi el colmillo el jabalí rabioso de don Rufo!

Era la rabia. Y la peor de todas: la que se revuelve silenciosa en el cerebro de los impotentes. Tan eran síntoma de rabia aquellos rosetones en el rostro del infeliz que un día, al salir de la clase, enterado de que don Rufo estaba en un entierro, se plantó ante nosotros para cruzarnos la cara con estos latigazos:

—¿Qué queréis?..¡Decilo, mecaso en vosotros! ¿Queréis mi dinero?

—¡No, Angelín!..¡Querémoste a tí!

—¡Lo otro, lo otro!..¡Queréis lo otro!

—¡Por Dios que no!

—¡Queréislo, queréislo!... ¡Y voy dávoslo!... ¡Tengo mucho ajuntao!

—¡No, no!

—¡Voy dávoslo, voy dávoslo!..

Parecía loco. ¿Estaba loco?...¡Estaba como loco! Corrió, se fue. Anochecía. Bajaba de un cielo gris un orvallo helado. Nos quedamos mudos. Pero Genaro Rosales, para sacudirnos y sacudirse la congoja, se echó a reir y expuso una de esas opinio- que siempre yerran cuando las dicta la necesidad de buscar alivio a las consecuencias de la mala vida.

—El probe! —exclamó—. ¡No sabe lo que diz! Don Rufo va a empujalo esta noche a coscorrones hasta ponelo mañana en el sitio de Pepe Prado. Toquen les pirámides. Y el Escariote de Sa-

bugo sacarai punta a les cuñes con que don Julio crucifique mañana al probe rapaz en lo más alto del Calvario.

— VIII —

No fue así, porque al día siguiente no hubo clase.

Muy temprano, antes del amanecer, mi madre me despertó para darme la noticia.

—Todavía no apareció Angelín.

—¿No apareció?... ¿Y por qué tenía que aparecer?

—Porque se perdió. Toda la noche la pasaron buscándolo su madre, don Rufo, don Floro, los criados, los guardias, mucha gente...¡Y nada!

¡Como si lo hubiera tragado la tierra!

—¿La tierra?

Salté de la cama y me vestí en un santiamén. El chocolate se enfriaba mientras yo, a media voz, repetía:

—¡Queréislo, queréislo! ¡Voy dávoslo, voy dávoslo!...

Corrí a donde estaba mi madre y le hice esta media pregunta:

—¿Miraron en...?

—¿Dónde?

Callé la otra mitad. Y ya me disponía a meter los libros en el cartapacio cuando entró corriendo una criada.

—¡Pareció, pareció!..¡Encontráronlo en la ría! ¡Estaba hinchao, amoratao, flotando en el agua cubierto de cangrejos!.. Sacáronlo...¡Ay, los gritos de la su madre! ¡Ay, los pecaos que i salién al señor cura por la boca! Don Floro lloraba como una Madalena arrepentida. ¡Todavía está arrodillao en el muelle echando padrenuestros en la ría!....

RAFAEL SUAREZ SOLIS

Rafael Suárez Solís ocupa un señalado lugar en la trayectoria del ensayo y del teatro cubano contemporáneos. Sus libros "Resonancia del Silencio" (ensayos) y "Comedias de Allá" sólo recogen una pequeña parte de su abundante y valiosa labor creadora.

RESEÑAS DE LIBROS

EL ACOSO

Por Alejo Carpentier, Buenos Aires, 1956.

Afanoso por escribir un largo artículo sobre Alejo Carpentier, la falta de tiempo me lo ha impedido. El lo merece en toda la línea; su labor es de primera calidad. Pero ahora que recibo el último libro que le editan (y sin cancelar el proyecto) quiero hacer esta croniquilla en torno a EL ACOSO. Vale la pena por muchas razones.

Se trata una vez más de la novela revolucionaria cubana, a partir de Machado, ¡pero qué distinta! Puesto fuera todo ese lenguaje caporalista que las identifica entre sí, esta pequeña obra maestra sube como una espiga de acero a un cielo demasiado alto para ser trascendido. Su búsqueda es tan conmovedora sin embargo que lo acerca a uno al estremecimiento.

Echada de lado toda la argamasa que conforman tales edificios, su acción, su volición, una hora, es de jadeo y forcejeo medusario, relámpagos de caducidad y muerte sobre un fondo de esplendor sulfurino. Un hombre se aprieta a sus recuerdos, se encoge, se frunce, se dilata, se distorsiona y los símbolos, el Soldado, la Gestión, el Becario, lo Verdadero, lo Sublime sellan una alianza de angustia críptica, de muy pocas palabras para un personaje, de muchas para el Personaje. ¿Y la aniquiladora

presencia de Dios? ¡Qué despertar confuso en brazos del Misterio, la Gloria, el Evangelio, el Ofertorio! Carpentier juega con estos elementos en bloques de prosa de una calidad granítica, bien acordada, discursiva; la prosa en su gran acepción de marcha militar, adelante y sin titubeos; la misma prosa por sí, aprisa y lenta, derrochadora y económica, anillada y suelta en busca de logros últimos o brillando deleitosamente como flor de agua. Estas reiteradas enumeraciones que la decoran ni cansan ni impacientan al lector. El lector querría saber qué pasa, qué pasará bajo estas evocaciones suntuarias, a veces ensombrecidas, a veces plenas de un fuego lujurioso, pero tendrá que sujetar ese deseo porque hay un placer que se recibe y nos adormece.

Contra lo que algunos dicen sí, sí es novela, y grande y totalizadora. Un nombre que ha recibido los beneficios de la crítica mundial por **Los Pasos Perdidos**, por **El Reino de este Mundo** se podría permitir ciertos caprichos, más no es eso. Si yo digo que es su mejor obra nadie se espante. Sólo quien ha transitado por sendas estrechas sabe cuánto de peligro hay en esta ascensión que Alejo se impone en **El Acoso.** Luz verde de bajo fondo marino, de estrellado amanecer; luto lejano, muerte renaciente, las alegrías se agolpan, se cabalgan en un frenesí carnal. Hay la carnalidad de la tierra, de los objetos y sus tornasoles; palpitaciones y frotaciones del espíritu; seguedades y vislumbres fosfóricos. Un lienzo estatuario, un friso, un crismón entre páginas de liturgia atropellada; lo que excita y acota muros de fe. El ocosada, alfa y omega de todo un régimen de angustias, toma para sí todas las angustias de aquel tiempo y las condensa y resume en pequeños gritos irreflexivos, en meditares, en opresivos desgajes.

Mi entusiasmo por estas páginas es resuelto. Hacía tiempo no encontraba un verbo tan bien dispuesto a los mil trances del verbo; esa maleabilidad, esa permeabilidad para ocultar y distinguir; para dar relieve o hundir en fosos de olvido los ademanes, las murmuraciones. ¡Cuánta lucidez encendida! La crepitación que en torno al hecho acrece un orbe, es simple. Un hombre se mete en un teatro, tal vez en el Auditorium del Vedado, huyendo de sus perseguidores. Están dando la **Heróica;** el concierto le resulta un suplicio espantoso; la música se le clava en las heridas de la

carne y de la mente; sufre. En esta estancia de dolor el pasado se recobra; se actualiza. Ve eso en presente, ve a Estrella, amante perdularia; ve los tonos de la lucha; el día en que minaron el cementerio; las mil refriegas y "el hierro arrojado a la rueda maestra"; ve el juicio de un compañero que está en la memoria y los ve a todos haciendo justicia a su manera. ¡Tiempos del Tribunal! Y luego los tiempos del Botín... Los Temibles pelean con fiereza. Ah, pero hay remordimientos; angustias. "Estaba asqueado, con náuseas de todo lo vivido hasta entonces; con ansias de arrastrarse al pie de un confesonario para clamar que nada había sido necesario; para vomitar tales culpas que le impusieran penas excepcionales, las más terribles que la Iglesia hubiera instituido, complaciéndose en la idea de que tales penas existían para quienes pudieran volcar abominaciones semejantes a las suyas". ¡Cómo ha despertado cosas el frenazo de una ambulancia!

El modo mediante el cual se ha desentendido de la realidad —Poeta es quien pasa sobre ella y modificándola la deja intacta— suben a este autor a rango cimero, no importa el que haya logrado ya. Pues no sólo son lo que presentan estas páginas primores literarios; la sublimación de los necios —esos billetes del General con los ojos dormidos; esa tenaz **Antología de Oradores** remitida por correo para causar la muerte— dicen mucho más que el considerable lujo del estilo. Sobre que el estilo integra un haz ardiente y contradictorio que no puede separarse del suceso en sí; es el suceso mismo.

Después de haber leído **El Acoso** creo que el género queda clausurado con remate maestro. Ya no se podrá hablar más de él sin mentar en primer término la novela de Carpentier. Su novela también ha frenado violentamente toda posible apetencia. Pasó del "documento" a la obra de arte. Quien desee en el futuro transitar por ahí que afile bien su pluma, que aprente a su mente una calidad excepcional de disposición artística. Y ya veremos.

VIGILIA
Por Cleva Solís, La Habana, 1956.

No sé quién sea Cleva Solís pero la persona que ha escrito "Eva y la Muerte" merece plácemes. Las prosas que le siguen, por

supuesto, entroncan con esta dignidad que alabo: la dignidad del estilo y los conceptos interiores regidos a veces por normas no sentadas sino que se agolpan en el pulso de la sangre.

Un libro es algo más que unos cuadernillos unidos por hilo cosido. Desde la sobria (y algo sombría, pero muy bien para mi gusto...) portada de **Vigilia**, se ve penetrar uno en recinto supuesto, entroncan con esta dignidad que alabo: la dignidad del cosido. Desde la sobría (y algo sombría, pero muy bien para sentadas sino que se agolpan en el pulso de la sangre.

Se ha dicho: basta una frase para conocer a un autor y quisiera siempre probarlo para tantos como es necesario abrirles ojos (no sólo los físicos) sino aquéllos de las entendederas. Mírese el ejemplo: "El que conoce el corazón del clavo —ama sus pájaros, —porque el fuego —pule su flauta, —para que sus sunsunes blancos —criben el sonido de las palabras —y la gracia de los ademanes". Sé, que muchos dirán "¿pero qué quiere decir?" No; en ese caso ya no tengo nada que contar a mi terrible contrincante, aquél que aclara que "no entiende" y ni siquiera hace el menor esfuerzo por desvalijar su alma de tanta rémora como ha ido acumulando en épocas desdichadas de malas lecturas y malas influenccias ambientales —¡por Dios!, todo el apelmazamiento de los primeros años de este siglo y buena parte de los finales del otro.

En **Vigilia** hay muestras del talento valedero que es necesario distinguir para más adelante. Focalizo "La Mancha":

Abandona el reposo.
La encendida viola,
zurce la melodía frágil
que va de los cristales
a las tintas espesas del muro.
Comienza a deshilvanarse
el movimiento, la danza
por los perdidos labios
y las perdidas manos
es tenue reverencia de aire.

De azares indefensos,
de ondulante oro de humo denso
que avanza en la bruma.

Las preferencias no se explican. Pero si los que amaron un tutelaje de aburrimiento aún se defienden en nombre de ese irremediable tedio ¿por qué no hacer otro tanto en nombre de las vigilias que nos corroen por hallar el centro de nuestras almas? Y duermen tranquilas por ahí las cortesías y el lugar común.

3 VOCES
Por Mary Low, La Habana, 1957.

El inglés, el francés, el español son los idiomas de que esta mujer de fina sensibilidad se ha servido para darnos su visión del mundo en la sangre de su verbo. El verbo siempre será sangre si florece a plenitud, lejos de esas mezquinas mazmorras convencionales tan conocidas. Elijo un fragmento de su "José Martí en la Tierra" para ilustrar mi decir: "Erase un niño de ancha frente —en el barrio de Jesús María: —soñaba, lloraba, igual que los demás, —y comía, igual que ellos, — el pan de lágrimas de una tierra sin destino. —Erase un niño de mechones negros, —y ropa modesta —yendo alegre a la escuela, —uno de tantos y tanto. ¿Quién sabía entonces que era espiga de luz,— paloma y estrella?. —Tal vez Mendive sospechaba el tesoro — oculto tras la serena frente, —adivinaba la marca del ananqué — impresa en el corazón.

Me es particularmente grato volver sobre esta poesía sencilla (verso sencillo llama ella a su evocación martiana) y al mismo tiempo complicada, no de vanos arabescos sino de meditación y gravedad. Registro profundo, sentimiento más allá de la periferia y un gusto por la vida contenida. En días tranquilos su canto será estudiado de modo total.

Bella portada de Mijares, pulcra presentación, avaloran **3 Voces** (que es asimismo **3 Voices y 3 Voix**) y uno quisiera para esta obra difusión y comento bastantes. No todos los días lo auténtico

viene así a nuestro encuentro y nos da la mano tan sencillamente. Pero ¿qué pensar?. El mundo se entrega a negocios feos y el negocio de la poesía está en decadencia.

Para los que todavía gustamos de ella, es este regalo oportuno.

Mary Lown, poetisa que nació en Londres pero que lleva buena suma de tiempo entre nosotros, canta a tres voces en este libro de singular belleza. Ya nos advierte en el prólogo el querido amigo Agustín Tamargo que "este libro pertenece a la categoría única y universal de la poesía sentida con la cabeza y pensada con el pensar profundísimo de los huesos y de la sangre".

AYER SIN FECHA
Por Arístides Sosa de Quesada, La Habana, 1957.

Estaba releyendo la vida y los escritos de Pablo Luis Courier, un militar, un hombre de letras de finales del setecientos, cuando me llegó **Ayer sin fecha** de Arístides Sosa de Quesada, un militar un hombre de letras. Pablo Luis se caracterizó por la mordacidad de sus trabajos; Sosa de Quesada por la tenuidad de sus concepciones; el francés martilla sobre cabezas pesadas; el cubano, fijaos en esto, deja caer un cendal de melancolía sobre todas las cosas y sigue adelante. En este caso ¿dónde está la semejanza? Tal vez esté en que uno y otro, a pesar de estas diferencias son narradores ingeniosos que matizan de diverso modo. El parentesco toca sobre una línea de buen gusto y me complazco en reconocerlo.

Ayer sin fecha es libro armado de estampas de aire a veces tierno, de aire a veces conmovido. Fue trabajo y dedicación de su autor sacar del cofre de los recuerdos y poner en el camino figuras precisamente de un ayer sin fecha ya, pero tan presente como actuante. Así vemos "El Melocotonero", acuarela de delicado tono junto a "El vestidito blanco", de trágico y reprimido dramatismo. O bien esa tenuidad que se llama "El loco del jardín" junto a esa lección de carácter que es "El Hijo del Zapatero". No es por azar que yo junto estos extremos; es por necesidad de interpretación. Quiero ver las aristas de su pluma, el mundo de los

contrastes, y todo ello para encontrar el sesgo de un espíritu. Sosa de Quesada deja buenas porciones de su alma en cuanto escribe.

Ha escrito mucho nuestro amigo el General. Son más de 20 volúmenes entre libros y folletos; acaso 25; y ahora recuerdo su novela **Wan-pu**, que ganó los créditos del público. Publicada un tanto timidamente, con esa delicadeza que le caracteriza, al poco tiempo Sosa tuvo la agradable sensación de encontrar que su libro se había agotado. Gustó a todos. Y cosa parecida ha sucedido, según tengo entendido, con sus poemas agrupados bajo el título de **Tardes de Arisfael**, ese predio que la amistad ha hecho inmensamente deleitoso.

Es una apreciación del prolonguistade Courier, y muy sensata por cierto, que el aplauso dado al mal gusto pervierte el bueno. Jamás me atrevería yo a hacer eso y tal ha sido mi norma dentro de mi actividad periodística. En verdad no ejerzo la crítica, no tengo el deseo de hacerlo, pero mi placer es decir en ciertos momentos al público lo que hallo de bueno y de loable en ciertos libros. Y como no vengo obligado sino a informar sobre lo que me agrada, cuán a fondo es mi entusiasmo al hallar el punto de afirmación necesario para ello. Uno de éstos, por ejemplo, **Ayer sin fecha.**

LA LETRA COMO TESTIGO
Por Salvador Bueno, Santa Clara, 1957.

¿Qué cosa es un crítico sino un hombre de buena fe, dispuesto a dar al público los trutos de su meditación en torno a algo que fuese merecedor de ello? Pero la necesidad de hacer cada día crítica literaria como pan de mesa fuerte, tal vez embote su sensibilidad y le lleve a contactos groseros de conveniencia y acomodo. A mí me gusta saber sobre libros, sobre autores, y leo crítica y cultivo la amistad de los que la hacen para informar, cuando llega el momento, las tres o cuatro cosas que me parecen esenciales en la materia. Largas conversaciones he tenido a lo extenso de

los años con amigos entregados a este menester, con Salvador Bueno, por ejemplo, y algunas en este tono:

—Aquello que se llamó la "crítica gendarme", fuera de uso, fuera de forma, ¿no tenía sus ventajas? Todo sale tan a escuadra hoy, que lo mejor de muchos críticos sería no decir nada. En definitiva ¿quién pierde? El lector que no se entera ni de los tiquismiquis gramaticales en solfa ni del mal uso del pensamiento en tal o cual contexto, sino del juicio pobre, empobrecido, cercano al eco vicioso que necesita los puntales de una virtud secular para mantenerse en pie. Para ver los tráfagos de la retórica (que hasta puede llamarse estilística) sería necesario... No, no lo digo más: ahí están los volatineros de cinta y chirimbolo; ahí surgen... ¿A ésos se les dice "críticos"?

Estas discusiones iban a parar siempre sobre benignos jueces que tratan los libros tan mansamente cual si fueran lebreles de su corte. El propio Salvador, inclinado a una piedra modesta, me daba a entender que si se echa por tierra lo poco que se tiene ¿con qué quedamos en casa? Cierto, pero uno quiere a veces no tener nada a tener malo. Hasta en viajes nos hemos detenido con frecuencia en el bordillo de las aceras a musitar de lo propio con esa tenacidad algo maniática que se enrosca en el hábito como segunda naturaleza. Yo creo que era un fastidio para quien nos acompañaba y oía.

Todo este largo exordio viene para dar cuenta de un libro último que tengo sobre la mesa. Se llama **La Letra como Testigo.** ¿A quiénes evoca en estos trabajos? A González Martínez, un poeta; a Mariano Azuela, un novelista; a Rubén Romero, otro, y los tres de México. Luego se corre su amor hacia Gallegos, hacia Pedro Henríquez Ureña, hacia Valle Inclán, Alejo Carpentier, Gabriela Mistral y José Martí consumen turnos de gozosa estimativa. Tal vez lo mejor de Bueno sea admirar con cierta austera paz. Está en su naturaleza ser así. Yo no le he pedido nunca "crítica gendarme", pero de veras, ¿no hace su poquillo de falta? No con los tratados por su pluma en este volúmen sino en general y para una meior conformación de los cuadros sinópticos con destino a la sensibilidad futura.

El solo hecho de escribir libro de tal naturaleza relieva considerablemente a un autor. Pues se trata de un hombre sin vanidad, quien se aplica a estudiar la labor ajena, quien se empeña en que esta labor sea conocida y que no repara en medios divulgatorios. Claro que la magnífica edición hecha por la Universidad Central de Las Villas viene en su ayuda de modo decisivo y que hay que elogiar el ojo avizor, la penetración de aquel Centro. Plácemes merece.

Con gran delectación he leído páginas y más páginas de **La Letra como Testigo** y si bien cada cual mira y conjetura a imagen y semejanza de un momento pasional (si no, no existirían esas horcas peregrinas que vamos levantando aquí y allá, según el humor del tiempo, para hacer decapitar en ellas los gustos de los cuales nos mofamos) su pasión es tan razonadora que sorprende al leyente en algunos trechos. Pero la verdad del viajero es su error —ha dicho el grande Ortega— y un crítico tiene derecho a hacer su viaje a los papeles según le plazca.

Salvador Bueno ha escrito libros importantes y útiles: **Medio Siglo de Literatura Cubana, Antología del Cuento en Cuba, Historia de la Literatura Cubana**, y si amontonó datos y textos difuntos con objeto de alzar la pirámide de una fantasía, su homenaje a la nada goza crédito en el exterior.

(Creen por ahí que hay una "literatura nacional" y que por lo menos diez o doce afortunados tienen la ventura de asomarse al mundo de lo impreso; que aquí se toma en serio el quehacer literario y se mantiene establecida una idea de sucesión. Nada más lejos de la verdad pero asimismo nada tan conmovedor como ese sueño del que disueña. Para echar la cara por el redondel que mira al público, lo corriente es que nos hagamos primero esa forma del sacrificio que los japoneses llaman harakiri. Razones de honor, fracasos militares o políticos no cuentan. Este desangrarnos económicamente es para dar lucimiento a la pobre Patria que padece de nuestra oscuridad como creadores en el mismo grado con que se viste de nuestros triunfos cuando éstos llegan, así sean ficticios, transitorios o macilentos en razón de la pequeña oportunidad que tomamos por los cabellos. ¿Qué vienen a ser

esos mil ejemplares de nuestra vergüenza en un medio en que pueda llegarse sin mayor esfuerzo a los cincuenta millares? Ah, pero hacemos poner nuestros nombres en alguna incierta diana y al lado el nombre esclarecido de la singular tierra que así trata a sus hijos menos adictos a los bienes terrenales. Contra defectos siempre juegan excesos.)

En la dedicatoria de su obra me llama Bueno "compañero de quejumbres". Reclamo ese título y bien sabe él cuán honroso es. Sin lisonjas, sin astucias, pongo en ello, en esa queja cotidiana contra la indiferencia del ambiente, los cuatro pétalos que acunan el corazón según los vedántinos. Estamos obligados a promover este lloro sin lágrimas que es reclamar una mirada para la función intelectual no vista por el público de un modo absoluto, pero tampoco por el Estado de un modo generoso. Y baile la mona cuanto quiera y todo siga a su fin. La protesta es una fermentación de estas angustias.

Siento mucho que un libro de crítica del amigo bien querido me lleve a estados de exasperación. El sabrá perdonar. Y sabrá entender que en la medida que aprecio su labor estoy haciendo reproches públicos bien explícitos.

Una vez oí de su boca —y luego lo leí— que corría la especie que Ignacio José de Urrutia, el del **Teatro Histórico**, había muerto de tristeza por las críticas que le hizo el padre José Agustín Caballero a su libro. ("¡Qué pesado prólogo! ¡Cuánto aburrimiento!" entre las memorias). Bueno, pues eso es algo. Ahora a veces se publican libros y nadie dice ni esta boca es mía, por comodidad, por desdén, por lo que sea, y se nos está creando la situación de tener que mandar la gacetilla con el ejemplar de compromiso. Sorprende este martelo de tan disímiles órbitas pero habrá que dar gracias si todavía podemos ver en dignos periódicos rincones para tratar las letras.

La Letra como Testigo es un testigo excepcional de los desvelos de un autor y de su afán en materia tan poco auspiciable. Llave para abrir puertas secretas, camino que conduce a los ideogramas de las técnicas privativas de cada uno de los siluetados,

yo pediría su obligatoriedad en aulas si esto fuera posible. Pues texto que lleve imbíbito un deseo de transmisión de entusiasmos como éste, de transmisión de conocimientos, debe alcanzar a otros ámbitos sin más requisitos.

—Me sabe mal —decíame un amigo— que no le hagamos pronto un homenaje a Salvador . Un banquete. Algo así bien gordo.

—No me opongo, naturalmente, pero como pulsan los deseos comprendo que lo deseado es que luzca su grado de capitán con mando en plaza.

—¿Para que como en el cuento del peladito mexicano se diga que lo vestimos de general con objeto de fusilarlo a todo honor?

—No. Su hazaña vale por un viaje. Y el que viaja entre líneas negras y fondos blancos, así se fatigue hasta la muerte no puede descansar sino en la preparación de otros periplos. El hombre de sedalina de nuestros días no sabe que hay una verdad del intelecto a la que no alcanzan piropos ni jolgorios por animados que sean. Para los fuera de grupo ¿qué cosa es el grupo? ¿Qué las procrastinaciones?

12 MUERTES FAMOSAS
Por Manuel Cuéllar Vizcaíno, La Habana, 1957.

Cuéllar Vizcaíno, periodista agil y de los que tienen ideas y saben sostenerlas (porque hay los otros, desgraciadamente) me regala con su última producción: **12 Muertes Famosas.** De él he leído cientos de artículos, siempre bizarros, siempre corajudos, y una plaquette sobre temas criollos, fina a pesar del barroquismo. que conlleva. Fina, en el sentido espiritual y elevado que la mueve, lo que no quiere decir que tenga que estar necesariamente llena de "finura".

Este pedazo de historia patria que contiene el nuevo libro del querido amigo debe leerse por encima de la anécdota. Cuéllar

dice que su trabajo es "periodismo a pulso", nada más cierto, y en esa labor hacia atrás él ha puesto en pie las figuras de Villuendas, Quintín Banderas, Moleón, Sánchez Figueras, Estenoz, Ivonet, Isidro Acea, Armando J. Riva, Martínez Alonso, Cano, Villalón, Manolo Salas, Zayas Bazán y Maidique; y los ha puesto en pie en su momento dramático, cuando iban a pasar precisamente a la historia, o a la pequeña historia. La Patria, en luto, les vio caer; quisiera el buen juicio que ello fuese ejemplo. De aquí que debemos pasar por encima de la anécdota en su lectura; que debiéramos leer este libro con ánimo de conciliación, con espíritu de tolerancia. El cubano no necesita saber su pasado en la idea de conformarse a un porvenir, a un presente definitivamente sólido.

De hombres son las pasiones pero el hombre tiende a mejorar según avanza en la vida del intelecto. Lo que no se logrará nunca es hacer idóneos de desmandados, porque perder los mandos es precisamente el acto por excelencia de rebelión contra el espíritu de continuidad. Que nos adoctrine esta crepitancia de tantos años de República alterada; que estas muertes —las 12 que él toma por ejemplarizar y tantas más —nos lleven a sereno cauce.

Deseamos a Cuéllar Vizcaíno próspera suerte con su libro. El caso de escritor pobre él lo representa, y todos somos escritores pobres en un medio donde como tal no beligera y tiene que acudirse a los diarios para ganar la vida. Que su libro se venda mucho, que pase de mano en mano, pero sobre todo que sirva de lección la lección de estas dolorosas caídas en plena lucha a veces por insignificancias, puntos de orgullo, negra honrilla y lo demás. Para su labor, estímulo cordial.

HAY VELAS Y MILAGROS
Por Carlos Enrique Sánchez, La Habana, 1957.

Reiteradamente en Europa se habla del cuento y sus problemas, es decir del vacío que se le hace a este género antaño predilecto del público. Las editoriales en general no aceptan tales textos y cuesta Dios y ayuda para que algunos diarios le den cabi-

da; las revistas por lo común le dedican las limitadas paginitas del compromiso y pare usted de contar. ¿Por qué todo ello? ¿Ha bajado la calidad, el nivel de la obra en sí? ¿Los caprichosos autores no ven en su real calado las apetencias de unas gentes urgentizadas por mil conflictos y que no tienen, es lo cierto, tiempo que perder? Como quiera que el mundo marcha y marcha a toda velocidad, la mecánica del cuento parece que debiera ser otra. Yo mismo he ensayado (y estoy ensayando) nueva especie de cuentística a ver si acierto. Pero ahora se trata de saludar un libro reciente —bastante problemático en su entraña— y dejo de mirar por ese ojo de buey de los buenos propósitos el espectáculo del cuento y sus problemas. He dicho problemático de modo deliberado: lo que ofrece el libro de Carlos E. Sánchez son ejercicios y problemas de literatura; los modos de construir y de resolver. Aparte "Jettatore", que ya conocía, el resto en **Hay Velas y Milagros** es para mí sorpresa. De gran calidad, por supuesto "Dentro y Fuera". (Esa enfermedad con la jeringuilla de anestesia para la irremisible operación final —se trata de una condenada a la horca a quien se le clausura cierta parte de su anatomía por evitar desagrados ulteriores— conmueve). "El Albornoz" y "Vestimenta" están unidos por el mismo elemento de monstruosidad domesticada que tiende a dar la nota aguda, aunque en "Vestimenta" se muestre aplacada un tanto. Pero yo no vengo aquí a decir mentecatadas como cualquier profesor; yo quisiera que el lector obrase por su cuenta y se dijese a sí mismo; que leyese de verdad.

Carlos Enrique Sánchez hacia el año 1951 publicó **El Juego Encima**, composiciones poéticas de austera factura destinadas por eso mismo a público muy escaso. El poeta ha duplicado en **Hay Velas y Milagros** su sentido de la emoción, aunque no sea éste precisamente el cuento frontal para mostrarse en toda su barroca originalidad.

POESIAS COMPLETAS
Por Ricardo Correoso y Miranda, Camagüey, 1957.

Las poesias completas de Ricardo Correoso y Miranda, el Vate Correoso, acaban de ser editadas en Camagüey por el cariño

de su hijo Alfredo Correoso de Quesada. Se trata de una obligación intransferible: el padre fue periodista, poeta, patriota; el descendiente ejerce títulos semejantes.

Aún más, el abuelo, don Pedro Alcántara Correoso, el 28 de diciembre de 1842 echó a la calle **La Gaceta de Puerto Principe**, un diario que conoció renovaciones pero que jamás cambió de conducta. Este don Pedro Alcántara, hombre de gran caudal, quiso que su **Gaceta** fuese un cátedra; lo consiguió sin importarle que era un editor a pérdidas: en vez de un peso mensual el coste de la suscripción se redujo a cuatro pesetas sevillanas con objeto de que circulase ampliamente... aunque había mejorado mucho.

En este medio nació y creció el joven Ricardo, último de siete hermanos felices. Tuvieron sus Escuelas Pías, sus vacaciones ruidosas, su amor por la naturaleza, hasta que cierta hora de desdicha les llegó a la puerta. Muerto el grave progenitor, la pesada carga de la vida volvióse ahora de verdad agobiante. La madre, un ser excepcional, doña Josefa de Miranda —también de familia precipua según dice el Dr. Luis Martínez Fernández, de quien me sirvo para estos datos— hizo frente a las contingencias de todo tipo. "La guerra rondaba —cuenta el biógrafo citado—. No era posible respirar en esa atmósfera mefítica. Cuba se ahogaba. Ricardo —con sólo doce años— sentía que la angustia se le enroscaba al cuello como una serpiente de hierro. Iba al colegio. Pero, hasta en las aulas, parecía que se alzaba un signo de preocupación y descontento. Algo invisible y raro —doloroso y tremendo— estaba disuelto en el ambiente, que conturbaba el pecho y lo afligía. Por fin llegó el estallido de la Demajagua. La campana de Céspedes tocó a rebato. No fue un repiquetear de alegría, sino como un toque de dignidad y de civismo: Una llamada grave ante la cual saltaron todos los corazones criollos. La familia de don Pedro de Alcántara Correoso y Usatorres se fue al monte".

Todo esto se dice rápido pero hay que saber lo que era "irse al monte", en especial para gentes que habían conocido las comodidades y el boato de una capital de provincia. De la mayor holgura a la miseria, de la santa paz al sobresalto. En la manigua Ricardo quedó al lado de su madre; los hermanos mayores enar-

bolaron el tricolor heroico. Pero poco duró este espectante estado. Una columna española al mando del Brigadier Acosta y Alvear sorprendió a la valiente madre con el puñado de hijos pequeños a su alrededor, les hizo prisioneros y les hizo tomar el camino de la ciudad. Menos uno, se entiende, y ese uno es Ricardo, quien escapa veloz en busca de sus hermanos Benjamín y Pedro, y se les incorpora.

Contaba tan sólo 14 años.

A partir de esto, la lucha sin cuartel. Ha ingresado en la Brigada del Oeste, la de Caonao; batalla; ve morir a sus dos hermanos. Al mando de Ignacio Agramonte, en el combate de la Torre de Colón, en Pinto, gana galones y honores; herido en una pierna, la tregua del Zanjón le presta nuevos alientos en vez de darle conformidad.

Días y días tristes. En la ronda de los 22 años penetra definitivamente en el periodismo. Para 1867, en las páginas de **El Céfiro,** según le petaba hacía amables cuartillas. Ahora era otra cosa: la guerra ponía un tono duro y amargo a su palabra de contribución a la causa única. Hasta que en los albores de 1887 da a luz El Machete, de encendidas arengas, de fuerte prosa centelleante. ¿Cuánto dura esta empresa? No sabemos. El hecho es que de pronto reaparece su firma en **El Guajiro,** en **El Eco Popular,** y el 95 le es necesario salir de Cuba por las persecuciones de que resulta objeto. Estaba cerca de la cuarentena, dolido de ingratitudes pero jamás decepcionado. En Tampa encuentra la que ha de ser su esposa, Anita de Quesada, se casa y terminada la guerra, vuelta al Camgüey muy querido, siempre añorado.

Quisiera dejar unas frases en torno a sus sentimientos y aspiraciones.

El **Aguinaldo Poético,** el **Ramillete de Flores Ribereñas** canta la amistad tanto como la prosa del **Bouquet Camagüeyano y Emblema de las Flores,** pero hay una poesía social distinta que no debe pasarse por alto a los fines del enjuiciamiento totalizador. Lo patriótico, el sentido amistoso no cuenta aquí. El mira hacia un horizonte magno y reclama derechos. Ya no se trata de un romántico

sino se trata de un romántico sino del poeta con mensaje, con cifra y sostén civil. El vate Correoso toma cuenta del tiempo en que vive y manifiesta esta actitud. En "El Obrero" dice:

Ser que esclavo del deber
lucha, trabaja y se afana,
por cumplir la ley cristiana
que Dios le impuso al nacer
Trabaja por obtener
provecho y utilidad,
también por necesidad,
porque desde el cielo abajo,
no hay progreso sin trabajo
ni vive la humanidad.

Para dar remate a su exposición de ideas con esta soberana y rotunda exclamación:

¡Atrás la inicua opresión!
quede su imperio caído,
y que el obrero sufrido
alcance su redención.
Brille el sol de la razón
ante el negro fanatismo,
y que el vil oscurantismo
con la torpe iniquidad,
contemple la humanidad
en el fondo del abismo.

El vate Correoso vivió hasta el 9 de marzo de 1928, querido de los suyos, respetado por todos los que le conocieron. (Había nacido el 3 de febrero de 1856). Maestro de periodismo, su tertulia fue famosa. Por ella desfiló cuanto valía en el Camagüey de la guerra y de la paz. Hombre de pueblo, con las entrañas en el pueblo, nada del pueblo podía serlo ajeno. Su pueblo le amó a plenitud.

La edición de estas poesías completas viene a decir por último que nadie trabaja vanamente si pone en ello espíritu y desinterés necesarios. A veces estamos urgidos de mostrar a las nuevas generaciones ejemplos de constancia y tenacidad en favor de la empresa patriótica, y sobre todo de la gradual evolución de la humanidad. Sea la Patria más que palabra, la Humanidad más que concepto. Sean de carne sus ejemplos y vivan en nosotros con sencillez profunda.

ENSAYOS LITERARIOS
Por Juan J. Remos, Madrid, 1957.

Una separata de los **Anales Cervantinos** y un tomo de **Ensayos Literarios** es la última cosecha del doctor Remos, quien nos la ha traído de España para solazarnos en medio de la aridez publicitaria en que vivimos. La separata contiene su estudio sobre el **Persiles**, trabajo de calado profundo, sutil y discreto. Dice Remos en materia tan debatida: **"Persiles y Sigismunda"**, es obra que, aunque terminada en la senectud, tiene frescuras de primavera, lozanía y arrestos imaginativos de pluma moza..." Adelante confirma: "Puede afirmarse sin temor a dudas, que **Persiles**, es un libro de juventud, revisado, concluído, gustado y amado en la vejez del autor". Es decir, llega a conclusiones. Porque siempre se ha navegado dentro de la duda acerca de los orígenes de esta "extraña novela de aventuras", donde el gran Cervantes se aparta de sus habituales métodos y remonta camino de mayor dificultad. Caminos de novedad.

En el mismo momento en que ponemos ojo en los **Ensayos** encontramos que el doctor Remos ha cultivado más por lo extenso en últimas los estudios de este orden. Aquí están estos acápites: "La Tradición cervantina en Cuba" y "Dulcinea y Altisidora" para dar dosel a "Persiles". En el primero se revisa el grupo de escritores nuestros (José M. de Cárdenas y Rodríguez, Esteban Borrero) que se ocupó del culto al genio. Y es muy apreciable en este punto el que divulgue cuántos más (Tristán de Jesús Medina, Emilio de los Santos Fuentes) sin ser propiamente "especialistas"

dejasen muestras de su interés por el poderoso creador de Don Quijote.

Varona, por supuesto, lleva lugar aparte. "En 1883 se produce la primera entre las que podemos considerar las grandes piezas cubanas sobre el genio cervántico: es la conferencia que pronuncia en el Nuevo Liceo de La Habana, Enrique José Varona y que se incluye en el volúmen **Seis Conferencias** que comentó Martí en **El Economista Americano** y que la considera "estudio intachable". Y a partir de aquí el querido Embajador de Cuba en España agrupa a José de Armas y Cárdenas, a José Rodríguez García, Ramón Meza, Guillermo Rodríguez Roldán, Manuel Márquez Sterling. Enrique Piñeyro y José Antonio González Lanuza, fieles guardadores de la memoria del más alto escritor de nuestra lengua.

No puedo seguir por extenso la enumeración del doctor Remos en la que toca a lo contemporáneo, pero invito al lector a echar una ojeada cuidadosa para que aquilate su esfuerzo.

Y ahora vamos a "Dulcinea y Altisidora". A mí me parece que hace par con el "Persiles" "Hay en lo cenital de Dulcinea el aliento supremo de lo que centra la aspiración del hombre en un punto ideal que debe ser, pero que no será jamás; hay en Altisidora la concreción inevitable de lo que no debe ser, pero que es inexorablemente. Por eso aquélla consume toda la grandeza de la expresión caballeresca, ungida de reverencias y devociones, y á ésta quedan sólo reservadas las formas simples del decir sencillo". Cuando un intérprete de caracteres asienta esta claridad diferenciadora, huelgan palabras para dar respaldo a sus palabras. Remos ha visto el entramado sin falsificación, el problema radical de la ironía, de la simplicidad de ánimo, los mil cambiantes que infieren matices, puntos de vista, concreciones a una y otra alma. Triunfar sobre el fracaso, las caídas, los errores, es la mayor presea. No creo siquiera necesario decir que él ha sopesado todo eso con fieles muy despiertos y que lo ha contado con pluma muy galana.

El develaje de este libro es bien interesante; están evocados en él también con brillantez y acuidad Montaigne, Ricardo Palma, Bello, Sanguily, Tirso Mozart. Particularmente para mí resulta sobremanera útil el estudio dedicado al costumbrismo en la novela española y en la cubana del siglo XIX. A vueltas de situar las precedencias, Remos llega a esta conclusión: "Cuba se adelantó a España en la creación de la novela costumbrista". Y pasa a explicar el desarrollo de tal proceso con un acopio de datos y referencias inmediatas verdaderamente exhaustivo. No es un mero cronista, un anotador de fechas galvanizadas por la coyuntura de las citas. El sentido positivo de su tesis desborda la conjetura.

Un escritor se reduce en tanto su tema estrecha la circunstancia y no puede brotar de ella alguna luz pareja. Escribir siempre es un acto de arrojo si es que entendemos realmente el valor de llevar hacia el seno de los demás lo que bulle en el nuestro. Por largo tiempo el doctor Remos ha transitado las veredas de una preocupación de beneficio común, y el que ahora tengamos delante la suma de esos desvelos merece plácemes. Pero quisiera verle en oportuna fecha echando su sonda sobre lo nuestro y más nuevo, tratando de abocetar el perfil de nuestro medio siglo de literatura republicana. Pues aunque la segunda mitad de este siglo sale a plaza con verdadera energía creadora, la primera —no sé por qué— se nos está quedando en la sombra, y sería injusto negarle que hizo lo suyo, cuanto pudo y como pudo. Vamos a ver si se anima ya que toda escritura, según decir de un grande, es crítica de la vida.

ENRIQUE LABRADOR RUIZ

INDICE

Pág.

Caillois, Roger "Juegos de Azar" 7

González, Manuel Pedro "Razón y Sinrazón del Premio Nobel" 19

Ballesteros, Manuel "Participación de España en la Independencia de Estados Unidos" 29

Torre, Guillermo de "Perspectivas y Encrucijadas de la Novela Contemporánea" 49

Aviles Ramírez, Eduardo "El Recuerdo de un Monstruo Sagrado" 71

González Palacio, Alvor "Secreto Asedio" 79

Rodríguez López, Maruja "Esquema para un Estudio de Ponce" 83

Sánchez, Carlos E., "Madre, Marido, Hijo e Hija de difunta mujer" 97

Lázaro, Angel "Acotaciones a Ortega" 105

Zéndegui, Guillermo de "Lo que significa el Museo Nacional y como aprovecharlo" 111

Suárez Solís, Rafael "Angelín" 121

Reseñas de Libros por Enrique Labrador Ruiz 159

Este libro se terminó de imprimir el día 12 de Mayo de 1958, en los talleres tipográficos de la Sociedad Colombista Panamericana, Leonor Pérez (Paula) y Compostela, La Habana. Consta de dos mil ejemplares la edición.

Administración:

Departamento de Publicaciones del
Instituto Nacional de Cultura



SOCIEDAD COLOMBISTA PANAMERICANA.-DEPARTAMENTO DE IMPRENTA